Philipp Luidl
Helmut Huber

novum press

Ornamente
Ornaments

Bruckmann München

novum press

Philipp Luidl
Helmut Huber

novum press

Ornamente
Ornaments

Bruckmann München

Herausgegeben in Zusammenarbeit mit
novum
gebrauchsgraphik
Internationale Monatszeitschrift für
Kommunikationsdesign

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek
Ornamente = Ornaments / Philipp Luidl; Helmut Huber
[Hrsg. in Zusammenarbeit mit novum. Engl. Übers.: Lenore Lengefeld]
München: Bruckmann, 1983
(Novum press)
ISBN 3-7654-1876-5
NE: Luidl, Philipp [Hrsg.]; PT

Englische Übersetzung: Lenore Lengefeld

3., durchgesehene Auflage 1990

© 1983 F. Bruckmann KG, München
Alle Rechte vorbehalten
Herstellung: Bruckmann München
Printed in Germany
ISBN 3 7654 1876 5

Inhalt

Contents

Inhalt			Contents
Versuch einer Definition	7	21	*Attempt at a definition*
Vom Ursprung des Ornaments	8	21	On the origin of the ornament
Das plastische Ornament	8	22	The solid ornament
Das malerische Ornament	9	22	The pictorial ornament
Das gewebte Ornament	9	22	The woven ornament
Das gedruckte Ornament	9	23	The printed ornament
Das Werkzeug als formbeeinflussendes Instrument	10	23	*The tool as formative instrument*
Der Hochdruck	10	24	Letterpress printing
Der Tiefdruck	11	24	Gravure printing
Der Flachdruck	12	25	Planography
Der Durchdruck	12	26	Screen printing
Die Zeit als formspendendes Element	13	26	*The historical period as formative element*
Die Gotik (1150 bis etwa 1500)	13	26	The Gothic period (1150–ca. 1500)
Die Renaissance (1500 bis etwa 1600)	13	26	The Renaissance (1500–ca. 1600)
Der Barock (1600 bis etwa 1730)	14	27	The Baroque period (1600–ca. 1730)
Das Rokoko (1720 bis 1780)	14	27	The Rococo period (1720–ca. 1780)
Der Klassizismus (1770 bis etwa 1830)	14	27	Neoclassicism (1770–ca. 1830)
Der Historismus (1850 bis etwa 1900)	15	28	Academicism (1850–ca. 1900)
Der Jugendstil (1895 bis etwa 1910/1914)	15	28	Art Nouveau (1895–ca. 1910/1914)
Das gesetzte Ornament	17	29	*The cast ornament*
Das integrierte Ornament	18	30	*The integrated ornament*
Einzelstücke	31		*Individual ornaments*
Ornamente aus einem Stück	32		Non-assembled ornaments
Aus verschiedenen Elementen zusammengesetzte Einzelstücke	87		Cast unit pieces assembled from various elements
Rahmen	91		*Borders*
Große Rahmen aus einem Stück	92		Large continuous borders
Zusammengesetzte Rahmen	110		Assembled borders
Kleine Rahmen und Kartuschen	161		Small borders and cartouches
Leisten- und Rahmenteile	179		*Row and border pieces*
Flächen	289		*Ornamental areas*
Initialen	331		*Initials*
Anhang	362		*Appendix*

Hinweis für den Leser

Um dieses Buch übersichtlich und für den Benützer leicht zugänglich zu machen, war eine verständliche Einteilung wichtig. Das wurde durch die Fülle des Materials erschwert. Die Zuordnung der vorhandenen Ornamente stilistisch vorzunehmen, scheiterte an der Menge ähnlicher, aber nicht eindeutiger Stilelemente, wie sie in fast allen Nachahmungen anzutreffen sind. Die Ornamente nach Gegenständen zu ordnen, verbot das umfangreiche abstrakte Material. Schließlich sind wir davon ausgegangen, daß ein wesentliches Kriterium, wonach Ornamente gesucht und ausgewählt werden, ihre Wieder- oder Weiterverwendung als Einzelstück, Leiste oder Rahmen ist. Danach haben wir unsere Einteilung getroffen, wobei innerhalb der Gruppen noch einmal zwischen einem in sich ganzen und einem aus Teilen zusammengesetzten Ornament unterschieden wurde.

Versuch einer Definition

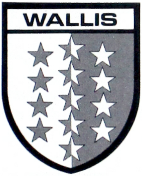
»Ornare« ist lateinisch und heißt schmücken. Man würde es sich aber zu leicht machen, wollte man es bei dieser Feststellung belassen. Denn schmücken kann auch ein Hut oder eine Feder, ohne daß es sich bei beiden um ein Ornament handelt. Zumindest der Hut hat noch die Aufgabe, vor Hitze, Kälte oder Regen zu schützen, während sich das Ornament alleine darauf beschränkt, etwas zu verzieren.

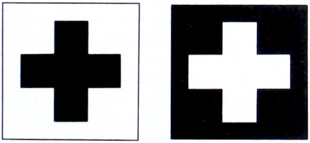
Um die Eingrenzung des Begriffs leichter zu gestalten, wollen wir das Ornament mit einem formal verwandten Gegenstand, dem Symbol, vergleichen. Das Symbol ist ein Sinnbild, das Ornament nicht. Das Symbol hat eine genau definierte Form, das Ornament nicht. Im Symbol ist die Anzahl vorhandener Formen oder Sujets exakt bestimmt, im Ornament nicht. Das Symbol verfügt über eine ausgewählte Farbe, das Ornament nicht.

In der Form eines Symbols erkennen oder anerkennen verschiedene Personen das gleiche. Das kann, wie beim Hissen einer Flagge, so weit gehen, daß sie dabei ihr Verhalten angleichen. Das Ornament übermittelt keine Vereinbarung, ist nicht Botschaft irgendeines Kultes. Sein alleiniger Zweck ist es, etwas zu schmücken.

Das Symbol schreibt, wie im Falle des Walliser Wappens, vor, daß dreizehn fünfzackige Sterne abzubilden sind, da diese die dreizehn Urgemeinden des Wallis darstellen. Der Stern als Ornament beruft sich auf keine Zahl.

Nehmen wir, um bei der Schweiz zu bleiben, das Schweizer Staatssymbol, das Kreuz, so ist seine Farbe insofern wichtig, als das gleiche Kreuz in einer anderen Farbe zu einem anderen Kennzeichen wird. Das Ornament kann in allen Farben abgebildet werden.



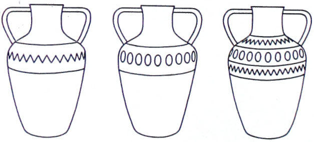


Während das Symbol also immer eine Abmachung zu erkennen gibt, ist das Ornament völlig wertfrei. Einzig von der ästhetischen Seite her kann es beurteilt werden. Stellt das Ornament auch eine sinnleere Form dar, so bedeutet das nicht, daß es zugleich eine gegenstandslose Form sein muß. Das Ornament kann sowohl aus ge-

genständlichen wie ungegenständlichen Motiven bestehen. Der dargestellte Gegenstand hat sich lediglich von seiner ursprünglichen Bedeutung entfernt.

Vom Ursprung des Ornaments

Symbol und Ornament sind nicht immer eindeutig voneinander zu trennen, vor allem nicht in ihrem frühgeschichtlichen Stadium, als das Ornament sich wahrscheinlich aus dem Symbol entwickelte. Es ist zwar geschichtlich nicht erwiesen, aber leicht vorstellbar, daß man zum Beispiel im Haushalt den Krug, in dem man Wasser und jenen, in dem man Öl aufbewahrte, mit einem Symbol versah. Nehmen wir an, das Wasser wurde auf dem Krug mit einer Wellenlinie, das Öl mit einer Olive, in diesem Fall mit einem Kreis oder Oval, dargestellt. Man entdeckte sehr bald, daß beide Symbole den Krügen nicht nur Kennzeichen, sondern auch Schmuck sein können. Wasser- wie Ölsymbol werden aneinandergereiht und ergeben einen Kranz. Man erfreut sich an



der gelungenen Symbiose. Und weil der Krug dadurch an Ansehen und Wert gewonnen hat, wird die »Verzierung« auch auf andere Gegenstände übertragen, ohne daß der ursprüngliche Sinn noch dahintersteht. Das Symbol ist zum Ornament geworden.

Ein andermal wollte man einen Menschen vor »bösen Kräften« bewahren. Man schenkte ihm Symbole als magische Zeichen, eine Art Amulett oder Talisman. Später, als der Sinn dieser Zeichen nicht mehr bekannt war, wurden sie immer noch zur Zierde und als Andenken getragen.

Sind wir im ersten Beispiel von linearen und geometrischen Symbolformen zu ebensolchen Ornamentformen gelangt, so dürfen wir bei dem zweiten eher Pflanzen- und Tiermotive vermuten.

Beide Beispiele sind Hypothesen. Aber die magere wissenschaftliche Ausbeute auf diesem Gebiet widerspricht ihnen nicht. Hingegen ist die dritte Erkenntnis, daß das Motiv auf den Entstehungsort des Ornaments schließen läßt, wissenschaftlich untermauert. Zwar finden sich die ältesten Formen wie Wellenlinie, Zickzackband oder Spiralen bei verschiedenen Völkern. Aber der Mäander dürfte orientalischen Ursprungs sein, weil der Fluß, dem er nachgebildet ist, in Kleinasien liegt. Die meisten Tierornamente gehen auf Tierarten zurück, die in Persien zuhause waren. Der Akanthus ist nachweislich griechischer Herkunft. Arabeske und Maureske geben durch ihren Namen schon zu erkennen, daß sie Ornamentformen der Araber sind.

Das plastische Ornament

Hier haben wir es im wesentlichen mit architektonischen Beigaben und der Verbrämung von Hals- und Armschmuck zu tun. Der Dekor kann erhöht oder vertieft sein, wie die Kannelüren von Säulen, oder freistehend, wie man es bei gotischen Fenstern beobachten kann. Während die Baumeister Stein, Gips und Holz als Ornamentträger verwendeten, arbeiteten die Goldschmiede mit Edelmetallen, Edelsteinen, Muscheln oder Bein.

Es ist ganz natürlich, daß sich ein Material nicht beliebig verformen läßt. Gegenständliche Motive werden so dem Material zuliebe vereinfacht. Es ergeben sich abstrahierte Formen, die in dieser Gestalt manchmal gar nicht von Anfang an so ge-

wollt waren. Material und Werkzeuge haben der Form eine Richtung gewiesen, die unter Umständen so nie gefunden worden wäre. Das Verdienst des Menschen besteht häufig darin, die Eigenart von Material und Werkzeug erkannt und geduldet zu haben.

Für den Druck ist das plastische Ornament häufig Vorlage gewesen, wobei man der Versuchung, die dritte Dimension vorzutäuschen, selten widerstand. Diese Schwäche läßt sich bis in unsere Zeit verfolgen. Obwohl das architektonische Element im Druckornament nicht mehr eindeutig ist, liegt auf Grund der vorgetäuschten Plastizität die Vermutung nahe, daß es sich um ein solches handelt.

Das malerische Ornament

Dem malerischen Ornament waren in der Wand oder Leinwand und dem Pinsel ein Material und Werkzeug gegeben, das im Vergleich zum plastischen weitaus einfacher zu handhaben war. Dennoch ist es erstaunlich, wie oft der Pinsel die Architektur nachahmt. Vor allem aus der Renaissance sind etliche Beispiele illusionistischer Ornamentik erhalten. Sicher beeinflußt die Maltechnik – Fresko, Öl, Aquarell oder Tempera – das Ergebnis. Sie ist aber nicht in dem Maße formgebend, wie das Holz oder der Stein es sind.

Im Gegensatz zur Architektur, die sich heute ausgesprochen ornamentfremd gibt, ist in der modernen Malerei das Ornament Bestandteil des Bildes geworden. Das heißt nicht, daß es wie früher auf Rahmen oder Leiste eines Bildes erscheint, sondern daß es teilweise den Bildinhalt ausmacht. Wir erinnern an Werke von Willi Baumeister, Paul Klee, Georges Braque und Henri Matisse.

Die Druckkunst hat sich das malerische Ornament einverleibt, indem sie dessen Vielfalt an Farben und Tönen auf einen Farbton reduzierte, wohl auch die vorgetäuschte Perspektive unterschlug.

Das gewebte Ornament

Zweifellos gehört der Webstuhl zu den Werkzeugen, die am ornamentfreudigsten waren. Geschichtlich ist er sogar mit das wichtigste. In der heutigen Textilkunst nimmt das gewebte Ornament nicht mehr den Stellenwert ein, den es einst innehatte. Es wurde weitgehend vom Textildruck verdrängt. Dieser hat im Gegenzug eine Menge an ursprünglichen Druckornamenten übernommen.

Das gedruckte Ornament

Die Erfindung des Buchdrucks war für das Ornament von zweifacher Bedeutung: Es fand zum einen Eingang in diese neue Technik, was bedeutete, daß ihm schon durch das neue Werkzeug neue Formen zuwachsen mußten. Andererseits konnten die Ornamente thematisch gesammelt und als Vorlagenbücher verkauft werden. Das war ganz allgemein für die Verbreitung des Ornaments wichtig und dient heute den Kunstwissenschaftlern als Vergleichsmaterial. Formen und Stile konnten leichter und schneller kopiert werden. Das Ornament wird nicht nur raum-, sondern auch zeitunabhängig.

Die Erfindung des Buchdrucks wird allgemein auf 1450 datiert. Das heißt, daß zumindest im deutschsprachigen Bereich die Gotik herrscht. Die ersten Druckwerke tragen gedruckte gotische Lettern, den Buchschmuck malten nach wie vor die Illuminatoren. Nur der Text war also gedruckt, Initialen, Bild und Rankenwerk hingegen aufgemalt. Der gedruckte Dekor ist in der Gotik selten. Erst ab der Renaissance begegnete er uns in größerer Fülle.

Auch für das gedruckte Ornament wollen wir die Definition eng halten, indem wir nach der einen Seite Symbole ausschließen, nach der anderen aber ebenso Darstellungen, die offensichtlich als Illustration gedacht waren. Der Begriff »Druckornament« bedeutet Schmuck, der wiederholbar ist, der nichts anderes bewirkt,

als auf einer Seite oder einem Blatt die Fläche aufzulockern oder sie zu bändigen. Das Ornament kann ebenso trennen wie zusammenfassen, will aber nie eine Aussage oder gar eine Erläuterung sein.

Wir werden vermutlich da und dort in Grenzbereiche vorstoßen, die uns eine Entscheidung schwer machen. Dennoch wollen wir versuchen, so weit wie möglich nach unseren Kriterien zu verfahren.

Das Werkzeug als formbeeinflussendes Instrument

Daß das Werkzeug seine Spur im Dekor hinterläßt, ist leicht zu beweisen: Die ursprünglich sumerisch-babylonischen Schriftzeichen, vermutlich mit einem Schreibrohr oder Spitzmeißel ausgeführt, wandeln sich zu Keilschriftbuchstaben dadurch, daß sie mit einem Knochenstäbchen in Ton gedrückt werden.

Das völlig andere Aussehen der asiatischen im Vergleich zu den abendländischen Schriften ist unter anderem auch darauf zurückzuführen, daß man in China, Japan oder Korea mit einem spitzen Pinsel schrieb, während man in Rom ein abgeschrägtes Schreibrohr oder einen Flachpinsel zum Schreiben und Vorzeichnen der Buchstaben verwendete.

Wir haben beide Male den Pinsel als Werkzeug, aber jeweils eine andere Ausführung. Hinzu kommt noch etwas, was bei anderen Werkzeugen nicht im gleichen Maße möglich ist: die unterschiedliche Haltung des Werkzeugs. Da zum Beispiel die Japaner nicht nur von oben nach unten, sondern auch von rechts nach links und mit einer sehr flüssigen Tusche schreiben, müssen sie ihren Pinsel steil halten, um die noch feuchten Zeichen nicht zu verwischen. Sie schreiben sozusagen von oben herab, während die Römer ihren Pinsel schräg führten und ähnlich schrieben, wie wir heute noch schreiben.

Eine ganz markante Prägung durch das Werkzeug zeigt zum Beispiel das gewebte Ornament. Sowohl das gemalte wie das gewebte Ornament waren Vor-Bilder für das Druckornament. Da das Druckornament immer aus der Presse kam, die Werkzeuge sehr verschieden waren, sich aber jeweils nach der Pressentechnik richteten, haben wir als Ordnungsfaktor unserer Aufzählung die Druckverfahren gewählt.

Der Hochdruck

Wer »Buchdruck« sagt, meint das gleiche Verfahren. Dazu benötigt man eine Druckform, Druckfarbe, Druckpresse und das zu bedruckende Material, in der Regel Papier. Bei der Druckform hat man zwei Dinge zu beachten: Sie muß spiegelverkehrt sein, und die druckenden Partien müssen höher liegen als die nichtdruckenden. Es handelt sich also um ein Relief. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, ein solches herzustellen.

Der *Holzschnitt* verwendet als Material meist Birnen-, Erlen-, Kirsch- oder Nußholz. Ist der Holzstock so aus dem Baumstamm geschnitten, daß die Jahre flach auf dem Stock zu erkennen sind, handelt es sich um einen Langholzschnitt. Ist hingegen die Faser stehend, so als ob sie von oben nach unten durchtauchen würde, handelt es sich um einen Hirnholzschnitt. Als Werkzeug kommen Messer, Stichel, Flacheisen, Rundeisen oder Geißfuß in

Frage. Selbst eine hohe Kunstfertigkeit im Schneiden läßt immer noch erkennen, daß nicht nur das Messer, sondern auch das Holz am Schnitt mitwirkte. Der Holzschnitt beginnt etwa um 1400 als Illustrationstechnik und hat sich bis heute als künstlerische Technik erhalten.

Der *Weißlinienschnitt* ist mit einem fotografischen Negativ zu vergleichen. Er kehrt die Tonwerte des Bildes um, wird aber ansonsten wie der Holzschnitt bearbeitet.

Der *Schrotschnitt* wird auf weichem Metall ausgeführt. Als Werkzeug dient überwiegend der Körner (Punzen), da das Motiv punktförmig in die Platte eingeschlagen wird. Diese Technik begünstigte die Ausbildung von Ornamenten.

Der *Holzstich* benützt den Buchsbaum und zwar als Hirnholzplatte. Mit dem Stichel werden nicht nur feine Linien, sondern auch Punkte gestochen. Auf diese Weise wird je nach Dichte der Linien und Punkte eine Art Raster aufgebaut, der unterschiedliche Tonwerte erlaubt. Als Xylografie wurde der Holzstich vom 18. bis ins 19. Jahrhundert für Illustrationen verwendet.

Der *Linolschnitt* nimmt als Material Linoleum oder Kunststoff. Mit Messer, Stichel oder Schaber werden die nichtdruckenden Partien freigelegt. Der Linolschnitt besitzt große Ähnlichkeit mit dem Holzschnitt, erlaubt aber nicht die feine Linienführung und zeigt bei großen Flächen keine Maserung.

Der Tiefdruck

Die Verfahren des Tiefdrucks sind insofern denen des Hochdrucks ähnlich, als auch der Tiefdruck als Druckform ein Relief benützt. Nur sind hier die druckenden Elemente nicht erhöht, sondern liegen in der Form vertieft. Da der völlig bedeckten Druckform die Farbe mit einer Rakel an der Oberfläche abgenommen wird, kann sie nur noch in den Vertiefungen, die die Rakel nicht erreicht, zurückbleiben. Sie wird von einem saugfähigen Papier unter straffem Druck herausgeholt. Je tiefer die Eingrabungen sind, desto größer die zurückbleibende Farbmenge, desto dunkler der Abdruck.

Der *Kupferstich* benützt als Material überwiegend Kupferplatten, in die mit einem Stichel Linien eingegraben werden. Auch hier muß, wie beim Hochdruck, das Motiv spiegelverkehrt eingezeichnet werden. Das Herausschneiden der Linien erfordert Kraft. Diese harte disziplinierte Arbeit überträgt sich auch auf das Aussehen des Bildes. Ist der Grat, der durch das Schneiden entsteht, entfernt, wird die Platte eingeschwärzt. Die Farbe wird dann von der Oberfläche mit einem Tuch und zuletzt noch mit den Handballen entfernt. Die in den Linienvertiefungen noch vorhandene Schwärze druckt aufs Papier. Der Kupferstich entstand um 1420 und blieb bis ins 19. Jahrhundert lebendig.

Die *Schabtechnik (Mezzotinto)* verwendet ebenso eine Kupferplatte, die mit einem Granier- oder Grabstahl, einer Art Wiegemesser, durch diagonales Wiegen aufgerauht wird. Die Platte ist danach von feinen hochstehenden Graten überzogen. Diese Spitzen und Kanten werden dort mit einem Polierstahl geglättet, wo das Motiv nicht drucken soll. Die Farbe bleibt nur in den rauhen Passagen hängen, von den glatten wird sie abgewischt. Durch die Stärke der Aufrauhung kann der Farbton reguliert werden. Auf diese Weise sind feine malerische Tonabstufungen möglich. Während es sich bei den anderen Verfahren um Strichtechniken handelt, ist das Mezzotinto mehr eine Flächentechnik. Es wurde 1642 erfunden und wird heute noch ausgeführt.

Die *Kaltnadeltechnik* verlangt eine Metallplatte, in die mit einer Stahlnadel das Motiv spiegelverkehrt eingeritzt wird. Durch die Nadel wird die Platte aufgerissen, wobei man den entstandenen Grat beibehält, da dieser zusätzlich Farbe aufnimmt, die beim Abdruck, nach Säuberung der Oberfläche, einen dunkleren Ton ergibt. Die Kaltnadeltechnik, auch Kaltnadelradierung, wurde um 1480 erfunden und gilt heute noch als beliebte Kunsttechnik.

Die *Radierung* benützt als Material wiederum eine Metallplatte. Sie wird mit einem Ätzgrund (Wachs, Harz oder Asphalt) überzogen. Mit der Radiernadel ritzt man das Motiv spiegelverkehrt in den Ätzgrund, so daß das blanke Metall sichtbar wird. Nun ätzt man die Platte, wobei nur die von der Nadel freigelegten Linien von der Säure erfaßt und vertieft werden. Die Platte wird vom Ätzgrund gesäubert und eingeschwärzt. Nachdem die Oberfläche wieder mit Lappen und Handballen farbfrei gewischt wurde, kann gedruckt werden. Die erste Radierung wurde um das Jahr 1513 gedruckt. Kaum eine andere grafische Technik wird von Künstlern heute so häufig angewendet wie sie.

Die *Aquatinta* ist ähnlich wie das Mezzotinto eine Flächentechnik. Während die eine mechanisch mit dem Granierstahl hergestellt wird, erzeugt man die andere durch Ätzen. Auf einer Kupferplatte wird dabei Asphalt-, Harz- oder Kolophoniumstaub aufgeschmolzen. Diese Staubpartikel bilden einen Punktraster, der das Metall dort frei läßt, wo die Punkte aneinanderstoßen. Es wird also die freiliegende Punktumgebung geätzt, die wie ein Maschengitter wirkt. Für die Feinheit des Netzes sind die Größe und die Dichte der Staubkörner verantwortlich. Die Ätzung wird häufig über einer Radierung ausgeführt, was bedeutet, daß die Aquatinta lediglich eine Hintergrundätzung ist. Das Verfahren ist etwa 1768 erfunden worden und heute noch in Anwendung.

Der Flachdruck

Der Flachdruck ist eigentlich ein Scheideverfahren. Auf einer fettfreien Steinplatte (Kalkschiefer) wird mit einem fetthaltigen Stift, einer Kreide oder einer Feder mit Tusche das Motiv spiegelverkehrt gezeichnet. Der Stein wird dann mit einer Lösung aus Gummiarabikum und dünner Salpetersäure überzogen. Dadurch werden die freien Partien der Zeichnung wasserfreundlich. Die Steinplatte wird so in fett- und in wasserführende Stellen aufgeteilt. Sie wird nun angefeuchtet und mit fetthaltiger Farbe eingeschwärzt. Jene Stellen, die Wasser aufgenommen haben, stoßen die Farbe ab und umgekehrt.

Die *Lithografie* (Steindruck) unterscheidet sich vom Offsetdruck dadurch, daß direkt von der Platte gedruckt wird, während im Offset der Druck nicht von Stein-, sondern von Metallplatten auf ein Gummituch und von diesem auf Papier erfolgt. Da Offset ein Umdruckverfahren ist, kann der Künstler seine Zeichnung seitenrichtig auf die Platte übertragen. 1798 erfand Aloys Senefelder das Steindruck-Verfahren, das für die künstlerische Grafik heute sehr beliebt ist.

Der Durchdruck

Siebdruck oder *Serigrafie* sind die bekannteren Namen für diese Druckart. Sie verwendet zum Druck ein auf einen Rahmen gespanntes Gewebe, das aus Stahl, Gaze, Nylon oder einem anderen Material bestehen kann. Es dient lediglich dazu, eine Schablone zu tragen. Die Schablone kann aus Papier geschnitten und auf das Sieb gelegt sein, sie kann aber auch aufgesprüht oder aufgemalt werden, wobei das jeweilige Mittel das Gewebe an den entsprechenden Stellen abdichtet. Mit einer Gummi-

rakel wird die Farbe über das Gewebe geführt; dabei kann sie an den freien Stellen der Schablone das Gewebe durchdringen und auf das Papier oder einen beliebigen anderen Stoff gelangen. Die Erfindung des Siebdrucks gelingt kurz vor 1900. Als künstlerische Technik wird das Verfahren erst heute richtig entdeckt.

Die Zeit als formspendendes Element

In weit stärkerem Maße noch als vom Werkzeug wird die Form des Ornaments von der Zeit beeinflußt. Jede Zeit hat ihre Mode, die sich allmählich zu einem Stil verdichtet. Sie entspringt einer Lebensauffassung und gibt sich nicht nur in der Kleidung, sondern auch in der Architektur, der Plastik, der Malerei, der Dichtung und der Musik zu erkennen. Da die gedruckten Ornamente zwischen Architektur und Malerei stehen, sind sie wie diese den Einflüssen der Zeit und des Zeitstils ausgesetzt.

Die Gotik (1150 bis etwa 1500)

Es ist die Epoche, in die die Erfindung der Druckkunst fällt, weshalb wir hier mit der stilistischen Betrachtung des Ornaments beginnen. Das gotische Ornament bezieht seine Form überwiegend aus der Architektur, weshalb seine Motive zunächst der Dreipaß, Vierpaß, Sechspaß und das Fischblasenmuster sind. Seltener, deshalb nicht unbedeutender, ist das Faltenornament, das sich an geknickte und geschlungene Bänder anlehnt. Am reichsten sind die Pflanzen vertreten. Vom Weinstock bis zu Ahorn und Eiche sind fast alle Blüten- und Blattformen zu finden: Efeu, Eisenhut, Farnkraut, Ginster, Hagebutte, Löwenmaul, Wacholder und Wasserlilie.

Die schlanken, aufwärtsstrebenden Linien der Frühgotik werden zur Spätgotik hin noch dünner und länger, die Blattmotive zeigen eine zunehmende Auflösung. Das Tiermotiv stammt noch aus der romanischen Kunst, verliert aber seinen symbolischen Inhalt allmählich. Die Bestien werden langsam zu Fabelwesen.

Die Renaissance (1500 bis etwa 1600)

Wie in allen anderen Bereichen der Kunst greift auch die Ornamentik auf antike Vorbilder zurück, obwohl in Deutschland für einige Zeit noch die Gotik nachwirkt. Das Renaissance-Ornament betont die Symmetrie. Zu den Pflanzenmotiven tritt in Deutschland das Hopfen- und das Feigenblatt. Ebenfalls eine Neuerung ist eine Komposition aus Waffen und Musikinstrumenten, die als »Trophäe« in die Ornamentik eingeht. Die Tiere werden ihres natürlichen Aussehens beraubt und zu Greifen und anderen Fabelwesen umgestaltet.

Hauptzierat in der Frührenaissance (1520 bis 1570) werden Groteske, Maureske und Knotenwerk. In der Hoch- und Spätrenaissance (1570 bis 1620) werden Rollwerk und Beschlagwerk dominierend.

Die Groteske ist ein symmetrisches Ornament. Aus einer Vase oder einem Krug wachsen nach links und rechts Blätter und Fabelwesen.

Die Maureske zeigt keine gegenständlichen Motive. Da der Islam seinen Gläubigen verbietet, Menschen oder Tiere darzustellen, besteht sie aus einem abstrakten Linien- und Formenspiel. Die Maureske ist im fünften Jahrhundert von Byzanz

nach Rom gewandert. In Deutschland ist sie bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts als Vorlage für textile Muster beliebt gewesen. Aus dieser Zeit stammen auch die Vorlagen- oder Modellbücher, die das deutsche Renaissance-Ornament stark beeinflußten.

Das Knotenwerk ist mit der Maureske insofern verwandt, als es wie diese aus dem Orient stammen soll. Linien und Bänder werden zu eigenartigen, meist geometrischen Figuren verschlungen. Das Knotenwerk ist ein reines Linienmotiv ohne irgendwelche Zutaten.

Das Rollwerk ist eigentlich ein Rahmenornament. Es erinnert an zusammengerollte Riemen, an Schnecken oder an die Voluten ionischer Säulen. Die Kartusche ist die verkleinerte Form solcher Rahmen.

Das Beschlagwerk nimmt den schmiedeeisernen Beschlag zum Vorbild. Während das Rollwerk plastisch wirkt, geht das Beschlagwerk in die Fläche. Dabei versäumt es nicht, durch die illusionistische Darstellung von Nägeln und Nieten den Beschlag glaubhaft zu machen.

Der Barock (1600 bis etwa 1730)

Der Begriff stammt aus dem Italienischen und steht für etwas Zopfiges, Übertriebenes. Der Barock löst in der Ornamentik die Gleichförmigkeit auf, Bewegung erfaßt das Motiv, Ecken werden vermieden. Neu als Formelemente kommen Muschel und Putto hinzu. Aus dem Roll- und Beschlagwerk wird der Knorpel- oder Ohrmuschelstil, der ab 1620 ca. 50 Jahre lang die Szene beherrscht. Dann gewinnt das Akanthusmotiv wieder an Bedeutung. Der Hoch- und Spätbarock von etwa 1680 bis 1715 steigert die Formenfreude zu einem Formenrausch. Er duldet kaum eine gerade Linie und versetzt jede Rundung in einen Schwung. Seine Freude am Schnörkel geht so weit, daß er auch Buchstaben einbezieht, indem er aus dem Monogramm ein Ornament macht, den Symbolgehalt der Schrift im Dekor untergehen läßt.

Das Rokoko (1720 bis etwa 1780)

Der Name ist von französisch »rocaille« abgeleitet und bezeichnet Muschelwerk. Tatsächlich ist die Muschel das Grundmotiv des Rokoko, wobei die symmetrische Muschelform ins Asymmetrische gebogen wird und die Form eines »C« annimmt. Ähnlich ergeht es der Volute. Zu Trophäenmotiven gesellen sich Musikinstrumente, Röslein und Bänder. Die Ornamentik wird leicht und flammenförmig, ist in Auflösung begriffen. War das Ornament bislang eine Zugabe, so macht es das Rokoko zum Hauptanliegen. Das geht soweit, daß die Form der Gegenstände nach den Bedürfnissen des Dekors ausgerichtet wird. Gegen Ende des Rokoko kommen asiatische Muster auf, die als Schmuck aber im wesentlichen den Möbeln, Textilien und Porzellan vorbehalten bleiben.

Der Klassizismus
(1770 bis etwa 1830)

Immer wieder begegnen wir in der Kunstgeschichte einer Art Rückbesinnung. Wo der vorhergehende Stil extrem ausgelebt wurde, verfällt der nachfolgende ins formalistische Gegenteil. Die vertikale Übersteigerung der Gotik wird durch die Horizontale der Renaissance gebrochen. Dem Formüberschwang des Rokoko folgt die Ernüchterung des Klassizismus. Häufig greift man dabei auf einen vergangenen Stil und dessen Formelemente zurück, wobei mitunter mehrere Epochen übersprungen werden. So hat sich die Renaissance auf die römische Antike besonnen, der Barock hat Elemente aufgegriffen, die schon in der Gotik angedeutet waren, und der Klassizismus erinnert sich wieder der Antike. Klassische Ornamente wie der Mäander und der Laufende Hund kommen zu neuen Ehren. Die Kartuschen werden oval, Urnen und Girlanden zum

Hauptmotiv der klassizistischen Ornamentik.
Das Empire ist eine klassizistische Abwandlung und würde besser als napoleonischer Stil bezeichnet. Es schmückt sich mit Lorbeer, Lotosblumen, Sphingen und Pyramiden, alles Zierwerk, das an den Feldzug Napoleons in Ägypten erinnert.
Auch die Romantik und das Biedermeier können als eine klassizistische Abart verstanden werden, die bürgerliche Behaglichkeit verbreiten soll.
Ebenso dürfen wir den Neoklassizismus oder Hellenismus der klassizistischen Ornamentik zuordnen, da sie als eigene Gattung für den Dekor zu dürftig ausfallen.

Der Historismus (1850 bis etwa 1900)

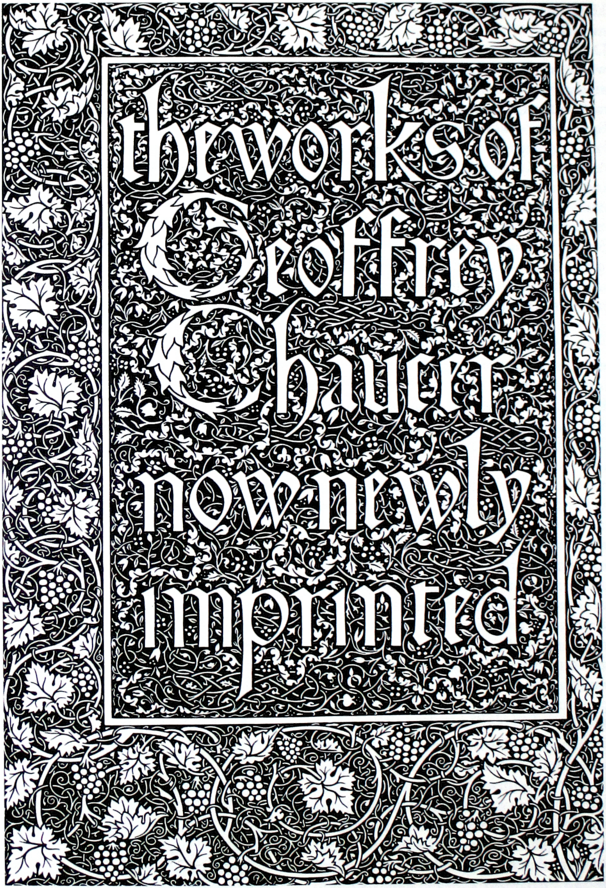
Man spricht häufig auch von den Gründerjahren, wenn man die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts meint. Es ist eine Epoche, in der man bei der künstlerischen Gestaltung, speziell im Kunstgewerbe und in der Architektur, auf Ornamentmuster und Stilvorbilder früherer Zeiten zurückgriff. Man sah den Dekor, den man seit Anfang unseres Jahrhunderts zunehmend verleugnet, als selbstverständlich und notwendig an, griff aber mangels eines eigenen Stils auf gotische und barocke, später auf Renaissance-Ornamente zurück, die teilweise auch in eklektizistischer Absicht miteinander vermischt wurde. Eine eigenständige Ornamentik entwickelte erst wieder der Jugendstil.

Der Jugendstil (1895 bis etwa 1910/1914)

Zunächst war der Jugendstil eine Gegenbewegung zur Mechanisierung und Industrialisierung des Kunsthandwerks. Der Technik sollte das Handwerkliche entgegensetzt werden, man verfolgte, von England ausgehend, neue ästhetische Grundsätze für das Kunsthandwerk. Grundlage für die Ornamentik des Jugendstils sind einerseits fernöstliche, andererseits aus der Volkskunst entnommene Pflanzen- und Tiermotive, die überwiegend auf dem Wasser angesiedelt sind: Schwäne, Kraniche, Lotosblumen und Seerosen, aber auch die Mistel und die Mohnblume, um nur einige Beispiele zu nennen. Da den europäischen Entwerfern unter anderem der japanische Holzschnitt als Anregung diente, sind auch die Ornamente im Jugendstil flächig und asymmetrisch angelegt.

Die neuere Zeit

Die Jahrzehnte zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg waren von technisch-rationalem Denken geprägt, eine weitgehend schmucklose Formgebung setzte sich durch. Daneben gibt es aber im sogenannten Art Déco (ca. 1920 bis 1940) durchaus noch Ornamente, die allerdings sehr geometrisch wirken und von der zeitgenössischen Ästhetik beeinflußt sind. In jüngerer Zeit ist im Zusammenhang mit der Popbewegung der sechziger Jahre die Freude am Schmücken wieder erwacht. Man experimentiert mit der Schrift, mit Liebes- und Friedenssymbolen. Auch der amerikanische Süden leiht uns im sogenannten New-Orleans-Stil seine Motive aus. Hier beginnen sich sehr stark Ornament und Symbol zu vermischen.



Titelblatt zu »The Works of Geoffrey Chaucer«. William Morris, Kelmscott Press 1896
Title page of »The works of Geoffrey Chaucer« by William Morris, Kelmscott Press 1896

Das gesetzte Ornament

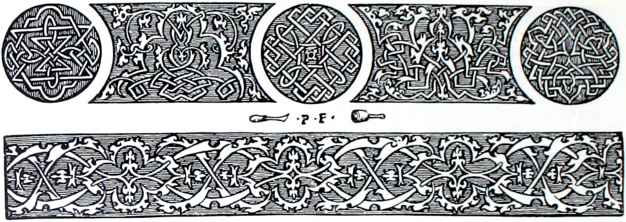
Das gesetzte Ornament ist zwar immer auch ein gedrucktes, aber das gedruckte Ornament ist nicht immer ein gesetztes. Wir bezeichnen damit Schmuck, Zierat, Einfassungen oder wie immer die Namen lauten, die dem Satzornament gegeben wurden. Das Satzornament ist vor allem ein gegossenes Ornament. Der Guß besteht aus einer Legierung, die sich aus Blei, Antimon und Zinn zusammensetzt. Das Ornament wurde von den Gießereien an die Druckereien verkauft. Sie stehen auch heute, im Zeitalter des Fotosatzes, den Druckereien noch zur Verfügung. Allerdings nehmen sie heute keinen Raum in den Satzregalen mehr ein, sondern existieren als Negativschablonen oder als digitalisierte Befehlsstruktur auf elektromagnetischen Datenspeichern.
Wenn man nach dem Werkzeug des gesetzten Ornamentes fragt, wird man das Gießinstrument genannt bekommen. Aber das Gießgerät ist nur eines von mehreren Werkzeugen, das der Herstellung des Zierats diente. Dem Guß voraus geht die Schaffung der Matrize, die manuell, mechanisch oder galvanisch gefertigt sein kann. Stichel, Feile und Punze hatten zumindest bis ins 19. Jahrhundert ihren Anteil an der Fertigung.
Darüber hinaus und vielleicht noch wichtiger ist die Tatsache, daß von diesem Ornament nur die Bausteine geliefert wurden, die der Setzer erst zusammenfügen mußte. Je nach Begabung entstanden dabei mit den gleichen Elementen recht unterschiedliche Muster. Derlei gegossener Zierat wurde von den Gießereien häufig in verschiedenen Größen und Stärken angeboten. So konnte man ein Ornament unter Umständen in drei oder vier verschiedenen Abmessungen bekommen. Im Fotosatz ist die Größe heute stufenlos variabel.
Das *Einzelornament,* auch als *Vignette* (französisch „Rebranke") bezeichnet, konnte ein gegenständliches oder ungegenständliches Motiv beinhalten. Ursprünglich als Buchschmuck und dort vor allem an Kapitelenden eingesetzt, wurde das Bildmotiv später auf Kelche, Eheringe und anderes ausgedehnt und besonders bei Familiendrucksachen und Speisekarten angewendet.

Das *Einzelstück,* hierher gehört auch das Aldus-Blatt, konnte zwar im Sinn einer Vignette versetzt werden, war aber mehr als Glied einer Reihe gedacht. Mehrere solcher Stücke aneinandergereiht, fügten sich immer zu einer Zierleiste. Das Motiv konnte gegenständlicher Art oder gegenstandslos sein, auch war es als geometrische, in sich geschlossene, wie auch als offene, fortlaufende Form zu bekommen.

Das *Reihenornament,* meist eine *Zierleiste,* ergab sich aus einer bestimmten Anzahl von Einzelstücken. Auch die Leiste wurde zunächst als Buchschmuck, vor allem als Kopfleiste bei neuen Kapiteln, verwendet. Später fand auch sie sich auf anderen Drucksachen wieder.

Das *Sparstück* bestand aus mehreren, zu einer kurzen Leiste zusammengegossenen Einzelstücken. Es entstand aus Gründen der Rationalisierung und erlaubte bei größeren Mengen ein schnelleres Arbeiten.

Das *Rahmenornament* ist nichts anderes als das Reihenornament. Lediglich bei



Flechtmaureske. Peter Flötner, um 1546
Mauresque with scrollwork. Peter Flötner, about 1546

nicht-geometrischen Schmuckmotiven war zum Satz eines Rahmens ein Eckstück notwendig.

Das *Eckstück* wurde von den Gießereien bei ungeometrischen Formen mitgeliefert. Bei ihm war das Schmuckmotiv 90 Grad über Eck geführt. Zuweilen entlehnte der Setzer aber auch das Eckstück einem anderen Motiv, das stilistisch zum gesamten paßte.

Das *Flächenornament* wurde aus größeren Einzel- oder Sparstücken gebildet. Es diente zur Verzierung von Einbänden oder für das Vorsatzpapier. Gelegentlich auch als Untergrund von Wertpapieren.

Der *Federzug*, ein dem Rokoko entstammender Schnörkel, der wiederum Vorbilder in der Renaissance hat, verträgt sich sonderbarerweise mehr mit klassizistischen Schriften, da diese im Duktus mit ihm übereinstimmen. Er tritt in Kupferstichen auf, wurde von der Lithografie aber neu entdeckt.

Die *Englische Linie* ist wie der Federzug aus dem Kupferstich hervorgegangen. Man kann sie als den Einzeller unter den Ornamenten bezeichnen. Zweifellos hat diese sich nach beiden Seiten verjüngende Linie, mit anderen Schmuckstücken zusammengebracht, ein dekoratives Element.

Das integrierte Ornament

Bei ihm handelt es sich um keine Illustration, allenfalls um eine Illustrationszutat, vor allem aber um einen Dekor, der zweckgebunden ist, sich in einigen Fällen mit Symbolen anfreundet, in jeder Hinsicht aber zu den Grenzfällen zählt.

Das *Initial* war als Buchstabe ein Symbol. Die Schreibmeister der Renaissance und des Barock verstanden es aber, Buchstabenform und Zierat so miteinander zu verknüpfen, daß daraus eine untrennbare Einheit wurde. Daneben gibt es natürlich auch das Initial, bei dem das Ornament mehr als Hintergrunddekor gedacht ist. Heute wird es nur mehr als Dekor, weniger als Markierung des Kapitelanfangs verwendet.

Die *Leiste,* ganz gleich, ob Kopf- oder Fußleiste oder gar Rahmen – integriertes Ornament ist sie nur dann, wenn es sich einerseits um keine Illustration handelt, wenn andererseits aber der Buchschmuck nur einmal, eben zu jenem Werk verwendbar war.

Die *Guilloche,* das fein verschlungene Linienwerk auf Wertpapieren und Banknoten, das Dürers Knotenwerk nicht unähnlich ist, zählt zweifellos zu den integrierten Ornamenten. Uns begeistert das Ornament immer wieder durch seine Farbigkeit, die ihm der Irisdruck verleiht, ein Druckverfahren, das verschiedene Farbtöne regenbogenartig ineinanderlaufen läßt. Auch Aktien und andere Wertpapiere bedienen sich dieses Dekors, der in der Regel im Stahlstich hergestellt ist. Eine ähnliche Ornamentik findet sich auf Briefmarken, vor allem bei älteren Zahlenwerten.

Das *elektronische Ornament.* Bildschirmtext und Videotext arbeiten mit Symbolen, die wir auch als Piktogramme bezeichnen könnten. Das sind an sich keine Ornamente. Die Matrix aber, mit der sie erzeugt werden, daß heißt der Übertragungsraster, der eindeutig einem Geweberaster entspricht, verleiht beiden Techniken stark dekorative Züge. Sie sind manchmal so stark, daß sie den Symbolgehalt des Zeichens überdecken.
Um etwas völlig Neues handelt es sich bei anderen elektronischen Mustern und Hologrammen. Die mit dem Kathoden- oder Laserstrahl erzeugten Schwünge und Kurven, der Guilloche ähnlich, entstammen jüngerer Zeit. Die ARD wie auch das ZDF benützen solche Schwünge als Sendezeichen, der Werbefunk verwendet sie als Trennungspunkte zwischen zwei Spots. Zweifellos haben die beiden ersten ihren Ursprung im Symbol, da sie zunächst ein Auge darstellten. Die meisten Zuschauer werden heute darin jedoch kaum mehr als einen Schmuck erkennen, der zusammen mit den drei Buchstaben für sie zum Fernsehemblem geworden ist.
Das Hologramm als Werkzeug einer neuen Ornamentik ist noch nicht erforscht. Zumindest liegen diesbezüglich noch keine Ergebnisse vor. Mit Sicherheit aber wird es einmal die Ornamentgeschichte des 20. Jahrhunderts anführen.

Renaissance-Vignette, Italien
Renaissance vignette, Italy

Guillochierter Rahmen, Mitte 19. Jh.
Guilloched border, middle of 19th cn.

Attempt at a definition

"Ornare" is Latin and means "to adorn". It would offer a too-simple solution, however, if we were to stop at this statement. For a hat or a plume may be an adornment; yet neither of these may be an ornament. The hat, at least, is meant as a protection from heat, cold or rain, while the sole function of the ornament is to decorate something.

In order to define the limits of this concept more easily, let us compare the ornament with another element of form: the symbol. The symbol is an emblem; the ornament is not. The symbol has an exactly defined form; the ornament does not. The number of forms or subjects present in the symbol is precisely determined; in the ornament it is not. The symbol is provided with a chosen color; the ornament is not.

When a symbol is observed by different persons, they all recognize or acknowledge the same meaning in its form. This can lead to a situation where, as in the raising of a flag, they even react in unison. The ornament communicates no agreement, nor does it serve as the message of any cult. Its only purpose is to adorn.

The symbol stipulates, as in the case of the Valais escutcheon, that thirteen five-pointed stars must be displayed, since these represent the thirteen early Christian communities of the Valais. The star as adornment does not refer to any specific number.

Let us take another example, also from Switzerland: the simple symbol of the country itself – the cross. The color of this cross is vital, inasmuch as the same cross in a different color would become a completely different sign. The ornament may be depicted in any color.

While the symbol, as we have proven, always communicates a certain meaning, the ornament is in contrast completely free of significance. It can only be judged on the basis of its aesthetic value. Yet if the ornament represents a form devoid of significance, this does not mean that it must be a non-representational form. The ornament may consist of representational, as well as non-representational motifs. The object illustrated has simply lost any relation to its original meaning.

On the origin of the ornament

Symbol and ornament are not always clearly distinguishable, above all in their earliest manifestations, when it is likely that the ornament evolved out of the symbol. It is not historically provable, although easy to imagine that water and oil jugs, for example, were marked with distinguishing symbols. Let us assume that water was represented with a wavy line and oil with an olive, that is, with a circle or an oval. It was soon discovered that both symbols could serve not only as designations on the jugs, but also as decoration. Water and oil symbols were woven together, resulting in a wreath, and its inventors were delighted with the successful symbiosis. And since this improved the jug's attractiveness and value, the "decoration" was applied to other objects as well, without carrying over the original meaning. The symbol became an ornament.

At another point in history, people wanted protection from "evil powers". They were given symbols as magical signs, a sort of amulet or talisman. Much later, when the meaning of these signs had been lost, they were still worn as adornments and souvenirs.

If, in our first example, we have shown the translation of linear and geometrical forms in symbols into the same kind of forms in ornaments, we may infer that our second examples originated in plant and animal motifs. Both examples are only hypotheses. But the few scientific findings in this area are not contradictory. The third conclusion, however, is based on scientific fact: that an ornament motif points to its place of origin. It is true that the oldest forms of the ornament, such as wavy lines, zigzags or spirals have been found among many different peoples. Yet the meander must be of oriental origin, since the river which it represents is in Asia Minor. Most ornaments which depict animals were inspired by species indigenous to Persia. The acanthus is of proven Grecian origin. Arabesque and Mauresque are designations for ornamental forms which clearly stem from the Arabic.

The solid ornament

Here we are primarily concerned with architectural additions and the embellishment of necklaces and bracelets. The decoration may be raised or engraved, similar to the fluting of columns, or it may be free-standing, as seen in Gothic windows. While master builders constructed ornaments from stone, plaster and wood, goldsmiths worked with precious metals and gems, shells or bone.

Not every material, of course, is easily workable. And so representational motifs were simplified because of this problem. Abstract forms were often developed whose original designs were not planned as such. Materials and tools pointed these forms in a direction which might never have been taken under other circumstances. Successful design is often predicated on man's ability to recognize and accept the peculiarities of his materials and tools.

Solid ornaments have often served as inspiration for printers, who seldom resisted the temptation to simulate a three-dimensional effect. This weakness may be observed up to the present day. Although the architectural element in printed ornaments is no longer clearly recognizable, their simulated depth leads us to the conclusion that this is actually the case.

The pictorial ornament

Fresco plaster or canvas presented a material and the brush a tool which were much easier to manipulate than those used in the creation of solid ornaments. Nevertheless, it is amazing to see how often the brush is wielded to imitate solid forms. There are many examples of illusionistic ornaments in the history of art, above all from the Renaissance. Certainly the specific painting technique employed – fresco, oils, watercolor or tempera – exerted a strong influence on the results achieved. Yet these techniques did not mold the form of the ornament as strongly as did wood or stone. In contrast to contemporary architecture, which is distinctively free of ornamentation, modern painting has incorporated the ornament as an essential part of the composition. This does not mean that it appears only in the frame or border of a picture, as in earlier periods, but that it may actually influence the pictorial content. Here works by Willi Baumeister, Paul Klee, Georges Braque and Henri Matisse come to mind.

By reducing its variety of colors and nuances to a single hue, the art of printing has incorporated the pictorial ornament while often borrowing its simulated perspective.

The woven ornament

Among all the tools used to create ornamentation, the loom is without doubt one of the most suitable and historically perhaps the most significant. Today the woven ornament has been supplanted to a

great extent by the printed ornament. However, much of the wealth of printed ornaments of the past has been adapted for contemporary textile designs.

The printed ornament

The invention of the printing press was doubly significant for the development of the ornament. Firstly, it was absorbed into this new technology, which meant that new forms would of necessity be developed with these new tools. Secondly, ornaments could be collected and thematically classified, to be sold as specimen books. This was an important step in the propagation of the ornament; today these books serve the art historian as research material. Forms and styles could be copied much more quickly and easily. The ornament was no longer confined to space or time.

The invention of the printing press is generally conceded to have taken place in 1450. At that time, at least in German-speaking countries, the Gothic style dominated. The first printed works were executed in Gothic lettering, while book decoration was still hand-painted by illuminators. Only the text was printed; however, initials, pictorial elements, foliage and tendrils were painted on. Printed decoration is seldom seen in Gothic works. Beginning with the Renaissance, this phenomenon was encountered more and more frequently.

The printed ornament must also be precisely classified; on the one hand, symbols must be excluded, and on the other, pictorial representations obviously intended as illustrations. The concept, "printed ornament", means a decoration which may be repeated, which has no other effect than to lighten the surface of a page or sheet or to frame it, to direct the reader's eye here or there. The ornament can divide as well as unite, yet it can never deliver a message or an interpretation.

In the course of our analyses, we will very likely venture into border territories where it will be difficult to differentiate. However, we would like to try to follow our criteria as closely as possible.

The tool as formative instrument

The fact that the traces of the tool can be seen in the decoration is easily proven: the original Sumerian/Babylonian characters, probably executed with a reed or chisel, change to cuneiform lettering when inscribed onto clay with a bone stylus. The completely different appearance of Asiatic lettering as compared with that of European countries may be attributed to some extent to the fact that in China, Japan or Korea, writing was executed with a pointed brush, while in Rome a slanted quill or flat brush was used for writing and to trace letters.

Both of these techniques employ the brush as tool, but each in a different way. Another element exerts an influence not possible to the same degree with other tools: the varying way the brush or quill is held. Since, for instance, the Japanese write not only from top to bottom, but also from right to left, and with a very fluid ink, the brush must be held at an acute angle so that the still-wet characters will not be smeared. They write, as it were, from the top down, while the Romans hold their brushes diagonally and write in a way similar to our own.

An example of a tool which markedly characterizes the object it creates can be found in the woven ornament, which together with the painted ornament served as model for the printed ornament.
Since the printed ornament was always produced by means of a printing form, with tools which varied greatly while still conforming to the specific printing technique employed, we have chosen to classify these ornaments according to the processes in which they were printed.

Letterpress printing

The German terms, *Buchdruck* and *Hochdruck,* refer to the same process: letterpress printing. Requirements for this process are a printing form, printer's ink, a printing press and the material to be printed, usually paper. The printing form must fulfill two conditions: it must be mirror-inverted, and the matter to be printed must be raised above the surface; in other words, it must be a relief. There are several methods for producing such a relief.

For the *woodcut,* pear, alder, cherry or nut wood is usually employed. If the wood block is cut longitudinally from the tree trunk so that the grain runs in parallel lines, it is called a long-grain woodcut. If the plank is cross-cut, so that the age rings may be seen, it is called a cross-grain woodcut. The tools employed may be knives, single lip cutters, chisels and gouges or the V-gouge. Even in works of great artistry, it is apparent that not only the carver's tool but also the wood itself contributes to the effect achieved. Woodcuts were first created as illustrations at the start of the fifteenth century, and have held their position as an artistic technique up to the present day.

The *white-line cut* may be compared to a photographic negative. The resulting picture receives reverse-tone values, but is otherwise produced like the woodcut.

The *dotted print* is executed on soft metal. The main tool used in this technique is the center punch, since the motif is created in a manner similar to pontillism. This technique is particularly suitable for the creation of ornaments.

The *wood engraving* is executed on a boxwood end-grain block. With the single lip cutter, or scorper, not only fine lines but also dots are cut. In this way varying density of the lines and dots allows the build-up of a kind of screen, on which many degrees of tonal shading may be achieved. Wood engraving was renamed xylography in the 19th century, when it came into popular use for illustrations.

The *linocut* is created from linoleum or plastic material. The areas *not* to be printed are incised with knife, scorper or rasp. Although very similar to the woodcut, the linocut does not achieve its purity of line or fine surface texture.

Gravure printing

The techniques of gravure printing are similar to those of letterpress printing to the extent that in both processes a relief is employed. In gravure printing, however, the areas to be printed are not raised but recessed in the form. First the printing is completely covered with ink, which is then removed from the surface with a doctor blade, leaving ink in the recessed areas. This ink is then printed onto absorbent paper under pressure. The deeper the recessed areas, the more ink is retained, which results in darker tones.

Copperplate engraving, as its name implies, is the execution of engraving on copper plates. A single lip cutter is used to

engrave lines in the plate. Here, as in gravure printing, the motif must be mirror-inverted. The cutting of these lines demands great strength. The severe physical discipline of this art is also reflected in the appearance of the finished work. When the burr, or rough edge created by the etching is removed, the plate is then blackened. The ink is polished off with a cloth and finally with the ball of the thumb. The ink remaining after this process is printed onto paper. Copperplate engraving was invented about 1420, and retained its popularity well into the 19th century.

The *scratchboard technique,* or *Mezzotint,* is also executed on a copper plate, which is roughened with a special tool called a rocker, or cradle. Its rocking motion creates an over-all burr of projecting points and edges. The areas to be white in the print are painstakingly rubbed with a burnisher and an engraver's scraper. The ink remains only in the roughened areas and is wiped away on the smooth ones. Intensity of tone can be regulated by the degree of surface roughening, which results in very fine tonal shadings. While other techniques employ fine lines to create a picture, in Mezzotint engravings the entire surface of the plate is treated. This technique was invented in 1642 and is still in use today.

The *drypoint technique* employs a metal plate upon which a mirror-inverted motif is inscribed with a steel needle. The fine ragged edge or burr resulting is retained, since it takes up additional ink, and the surface is cleaned. This process lends the finished print a darker tone. The drypoint technique, or drypoint engraving, was invented in 1480 and is still popular.

The *etching* is also created by means of a metal plate, which is covered with an etching ground (wax, varnish or asphalt). The mirror-inverted motif is etched with a needle onto this ground, exposing areas of the metal plate. Now the plate is washed with a mordant; only the bared lines are affected and thus deepened. The etching ground is then cleaned from the plate and it is blackened. After the surface is polished again with cloths and the ball of the thumb and is free of ink, the print is made. The first etching was printed about 1513. Almost no other graphic technique is employed as often by artists today as the etching.

The *aquatint* is similar to the mezzotint in its treatment of the plate surface. While in the mezzotint this is accomplished by mechanical means with the roughening tool, the aquatint is created by etching with a mordant. Asphalt, resin or colophonium dust is melted onto a copper plate. These dust particles create a screen upon which a series of fine pits are etched, that is, around each minute spot of the acid-resistant dust. The fineness of this screen is determined by the size and density of the dust grains. The biting process is often executed over an etching; in this case the aquatint is simply a background etching. This technique was invented about 1768, and is still in use today.

Planography

Planography is actually a separating process. The mirror-inverted motif is drawn with a grease stick, a crayon or an inked pen onto a fat-free stone plate (limestone shale). The stone is then covered with a solution consisting of gum arabic and thin nitric acid. In this way the free areas of the drawing become water-soluble. This means that the stone plate is divided into fat- and water-bearing areas. It is then moistened and blackened with fatty ink. The areas which have absorbed the water now repel the ink, and vice-versa.

Lithography, or *stone lithography*, can be distinguished from offset lithography in that the print is made directly from the plate, while in offset it is made not from a stone but a metal plate, which is transferred onto a rubber impression sheet and then onto paper. Since offset is a transfer printing process, the artist can execute his drawing true-to-side on the plate. In 1798 Aloys Senefelder invented stone lithography, a process which today is still in the forefront of graphic art.

Screen printing

Screen printing or *serigraphy* are the names best known for this art of printing. In these processes, a taut mesh is employed, which may be made of steel, gauze, nylon or other materials. Its sole purpose is to serve as the base for a stencil. The stencil may be cut from paper and applied to the mesh or it may be sprayed or painted on to stop out the nonprinting areas. The ink is spread over the mesh with a squeegee; in this way it penetrates the mesh over the free areas of the stencil and is carried onto the paper or other printing material. The invention of screen printing is dated at the turn of the century, yet it would appear that its real discovery as an artistic technique is now taking place.

The historical period as formative element

An influence even stronger than that of the tool was the period in which an ornamental form was created. Each era has its own fashions, which gradually solidify into a characteristic style. The origin of this style can be traced to a definitive social structure, and may be recognized not only in clothing but also in architecture, sculpture, painting, poetry and music. Since ornaments may be classified as falling between architecture and painting, like these arts they are also subject to the influences of their period and its styles.

The Gothic period (1150–ca. 1500)

This is the era which saw the invention of the printing press, and so we will begin here with our stylistic analysis of the ornament. Architectural forms provided the chief inspiration for the Gothic ornament, which is why its motifs consist of the trefoil, quatrefoil, sixlobe tracery and paisley. More seldom found but none the less important is the interlace pattern, which resembles twisted or plaited bands. Plant motifs yield the richest treasure of designs. Almost every leaf and flower form is to be found, from the grapevine to maple and oak, ivy, ferns, broom, hawthorn, snapdragon, juniper and water lily.
The spare, ascending lines of the early Gothic period become even longer and thinner in late Gothic works. Leaf motifs display an increasing abstraction. Animal motifs from Roman times are still used, but gradually lose their symbolical content. Beasts are slowly transmuted into fabulous creatures.

The Renaissance (1500 – ca. 1600)

Although like every other art manifestation the ornament also has its roots in antiquity, for some time to come the Gothic period still holds sway. Renaissance ornaments are characterized by their symmetry. The hop and fig leaf are added

to already existing plant motifs. Another novelty is a composition made up of weapons and music instruments, which takes its place in the history of ornamentation as the "trophy". Animals are stripped of their natural appearance and remodelled into griffons and other fabulous creatures.

The main embellishments of the early Renaissance (1520–1570) are grotesque, mauresque and basketwork. In the high and late Renaissance period (1570–1620), scrollwork and strapwork dominated.

Grotesque is a symmetrical ornament. On both sides of a vase or jug form, leaves and fabulous creatures are entwined.

Mauresque displays no representational motifs. Since the Islamic religion forbids the depiction of humans or animals, Moorish decoration is made up of combinations of lines and forms. In the 15th century, mauresque wandered from Byzantium to Rome. In Germany it was only popular as a model for textile patterns up to the middle of the 16th century. Dating from this period are the example or specimen books which exerted such a strong influence on the German Renaissance ornament.

Basketwork is related to mauresque to the extent that it is also said to stem from the Orient. Lines and bands are plaited or woven into curious figures which are usually of geometrical design. Basketwork is a pure line motif without any additional elements.

Scrollwork is actually a border ornament. It bears a resemblance to rolled thongs, snails or the volutes of Ionic colums. The cartouche is the diminutive form of this kind of border.

Strapwork takes as its model the wrought-iron fixture. While scrollwork appears three-dimensional, strapwork seems flat, although this does not prevent it from successfully simulating the fixture with its nails and bolts.

The Baroque period (1600 – ca. 1730)

This classification stems from the Italian language and stands for the ornate, the exaggerated. Baroque brings the dissolution of regularity of form; the motif receives sweeping curves and corners are avoided. New form elements include the shell and the putto. Out of scrollwork and strapwork are created the auricle or volute style, which commands the scene from 1580 for almost a century. Then the acanthus motif becomes popular once again. In the high or late Baroque period from about 1680–1715, the joy of inventing forms rises to a delirium. Straight lines are barely tolerated and every curve is carried to extremes. Preference for curlicues goes so far that it includes lettering, making an ornament out of the monogram and allowing the symbolic content of the letter to drown in decoration.

The Rococo period (1720–ca. 1780)

The name of this period derives from the French word, "rocaille", and means shellwork. And the shell is truly the basic motif of the rococo style, although its form is bent asymmetrically to take the shape of a "C". This also occurs in the volute. Trophy motifs include musical instruments, rosebuds and bands. Ornamentation now becomes light and flame-shaped; it is almost at the point of dissolution. If the ornament, up to now, was an embellishment, the rococo period makes it the main objective. This goes so far that the form of objects is secondary to the decoration. Toward the end of this period, Asiatic patterns appear which, however, survive primarily as decor for furniture, textiles or porcelain.

Neoclassicism (1770–ca. 1830)

Again and again in the history of art, we come across a kind of nostalgic movement. If the previous style was carried to extreme lengths, the following is sure to

fall into its formal antithesis. The vertical exaggerations of Gothic are broken by the horizontal planes of the Renaissance. The exuberant forms of rococo are followed by the sobriety of classicism. Very often a past style and its form elements experience a revival, and this may likely be one that lies several epochs in the past. Thus the Renaissance paid homage to Roman antiquity, the Baroque period borrowed elements of the Gothic, and Neoclassicism is derived from styles of antiquity. Classical ornaments such as the meander and the running dog are revived. Cartouches become oval, urns and garlands become the main motifs of classical ornamentation.
The *Empire* style is a variation of neoclassicism which is better described as the Napoleonic style. Decorations include the laurel, lotus, sphinxes and pyramids, all decorations referring to Napoleon's Egyptian campaign.
Romanticism and *Biedermeier* may also be categorized as outshoots of classicism; these styles create an aura of domestic tranquillity.
Neoclassicism or *Hellenism* also fall under the definition of classicial ornamentation, since they are too derivative to be considered original ornamentation styles.

Academicism (1850 – ca. 1900)

A period of rapid industrial expansion took place in Germany during the latter half of the 19th century: the so-called "Gründerjahre" (founding years). This was an epoch when artistic design, particularly in the arts and crafts and in architecture, revived examples of ornaments and styles of the past. The need for decoration (which since the start of the 20th century has decreased from year to year) was acknowledged to be self-evident, but in the absence of an original style, Gothic and Baroque, and later on, Renaissance ornaments were revived. A mixture of various style periods was often deliberately made to achieve an eclectic effect. It was not until Art Nouveau appeared that a truly new style was created.

Art Nouveau (1895–ca. 1910/1914)

At first Art Nouveau was a reaction against the mechanization and industrialization of the arts and crafts. It was thought that manual craftmanship should offer resistance to the encroachment of technology. This counter-movement began in England, where new aesthetic principles for the arts and crafts were pursued. Art Nouveau ornamentation is based on Asiatic or folkloric plant and animal motifs predominantly found on the water surface: swans, cranes, lotus blossoms and water lilies, but also mistletoe and poppies, to mention only a few examples. Because of the influence of the Japanese woodcut on European designers, Art Nouveau ornaments may also be planar and asymmetrical.

Modernism

The decades between the First and Second World Wars were characterized by technical and rational thinking; austerity of form gained general acceptance. Yet in the so-called Art Deco movement (ca. 1920–1940), ornaments can be found which have a geometrical look and display the influences of contemporary aesthetics. In the past few years, adornment has again come into fashion in conjunction with the pop movement. Experiments are made with type, with love and peace symbols. The so-called New Orleans style of the American South also yields ornamental motifs. And once again ornament and symbol draw closer, and it is difficult to differentiate between them.

The cast ornament

Although the cast ornament is always printed, the printed ornament is not always cast. With this term we refer to adornments, embellishments, borders or any of the other names given to the cast ornament. Castings were produced in an alloy made up of lead, antimony and tin. These ornaments were sold by type foundries to printers, and even in this electronic age of photocomposition they are still available. Today, however, they are not found in compositor storage bins, but as negative stencils or as digitalized bits.

If we ask what tool is used to make a cast ornament, the answer we receive is the casting instrument. But this is only one of many tools used to produce this sort of ornament. Casting serves primarily to create the die, which may be mechanically or galvanically produced. Scorper, file and burin were used well into the 19th century in making these ornaments.

It is even more interesting to learn that the basic elements of an ornament were furnished to the compositor, who then had to assemble them. The amount of talent he possessed determined the results, and quite different specimens were produced with the same elements.

Foundries supplied this kind of cast ornament in various sizes and thicknesses. It was possible in some instances to order an ornament in three or four different sizes. Today photocomposition makes possible an infinite variety of sizes.

The *vignette* (in French, "vine tendril") may consist of a representational or non-representational motif. Originally designed as book decorations and primarily used for chapter endings, the pictorial motifs were broadened to include chalices, wedding rings and other conceits which were frequently used for private invitations, announcements and on menus.

The *unit figure* could be applied in the same way as a vignette, but was designed more as a repeatable figure in borders and frames. Several of these figures, such as the Aldine leaf, when repeated in a row, created a decorative border. The motif could be representational or non-representational, geometrical, interlocked or an open, continuous form.

The *row ornament,* usually a *decorative border,* was composed from a set number of single pieces. The border was first used as book decoration, above all as a chapter headpiece. It later came into general use on other printed matter.

The *cast unit* was composed of several single pieces cast into a short row ornament. It was designed for reasons of economy and was used to expedite composition for larger printing lots.

The *ornamental frame* is nothing more than a repeated border ornament. For non-geometric decor motifs a corner-piece was necessary.

The *corner-piece* was supplied by type foundries along with non-geometric border ornaments. On these pieces, the decor motif was carried around the corner at a ninety-degree angle. Sometimes the compositor used a corner-piece from another motif which matched the stylistic concept.

The *fanfare* was made up of large unit figures or cast units. It served to decorate bindings or endpapers. It was also used at times on securities or stocks.

The *flourish,* an ornate rococo design which again had its origin in the Renaissance, is astonishingly suitable in combination with classical lettering, since it fits into its spirit and character. It can be found in old copperplate engravings and was rediscovered for the lithography.

The integrated ornament

This ornament is not an illustration, but at most a component of an illustration. It is above all a decoration which serves a specific purpose, one that in some cases is similar to the symbol. In any case, it would be classified as belonging to the border territories we spoke of in chapter one.

The *initial* was originally a symbol. The writing masters of the Renaissance and Baroque periods understood how to entwine letter and ornamentation to such an extent that they formed an indivisible unit. In addition to this type of initial, there are of course those which employ the ornament more as a form of background decoration. Today the function of the initial is solely that of a decorative conceit.

The *fillet,* whether headpiece, tailpiece or even border, can only be called an integrated ornament if it is not an illustration, yet forms a unique part of a certain work; that is, it would not be suitable for use on another work.

The *guilloche* is the finely elaborate tracery which we find on stock certificates and bank notes, and is without doubt classifiable as an integrated ornament. It is similar to the plaited decorations we find in Dürer's work. This ornament pleases the eye with its colorfulness, achieved by the process called rainbow printing. With this printing technique, the various colors melt into each other in the manner of the rainbow. Stock certificates, securities and other legal papers are executed in this decorative style, which is usually produced by steel engraving. Similar ornamentation can be found on postage stamps, mostly on older issues.

The electronic ornament. Interactive videotex works with symbols which could be designated as pictograms. Yet these figures are not really ornaments. However, the stencil with which they are produced is called a scanning screen, and corresponds exactly to the textile screen used in silk screening. This results in strongly decorative characteristics, often so strong that they mask the symbolic content of the sign.
A completely new art has come into being with the production of electronic figures and holograms. Their curves and lines, created with a cathode ray or laser beam, are similar to those of the guilloche, but these forms signal the development of a new graphic art. The first and second German television channels (ARD and ZDF) employ figures such as these as station identifications; for commercials they are used to define the space between two TV-spots. Doubtlessly these two signals have their origin in the symbol, since they begin with a stylized eye. But most TV viewers see nothing more in them than a decoration, which together with the respective channel monogram has become an easily recognizable TV emblem.
There is not yet sufficient data on the possibilities of the hologram as a tool producing a new kind of ornamentation; at least the results so far achieved have not yet been tabulated. Yet we are sure that the hologram will go on to become a vital element in the history of the ornament in this century and beyond.

Einzelstücke

Individual ornaments

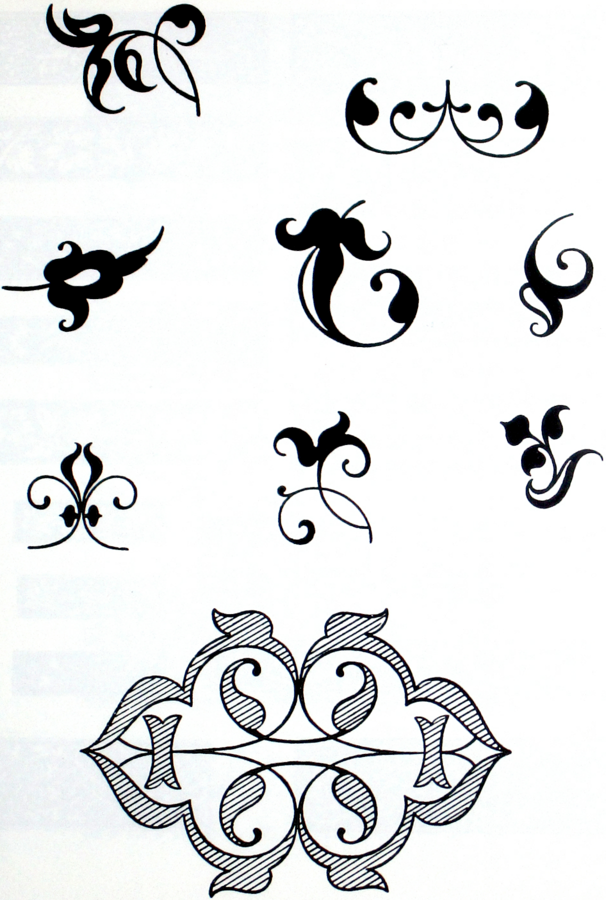
32
Ornamente aus einem Stück

Non-assembled ornaments

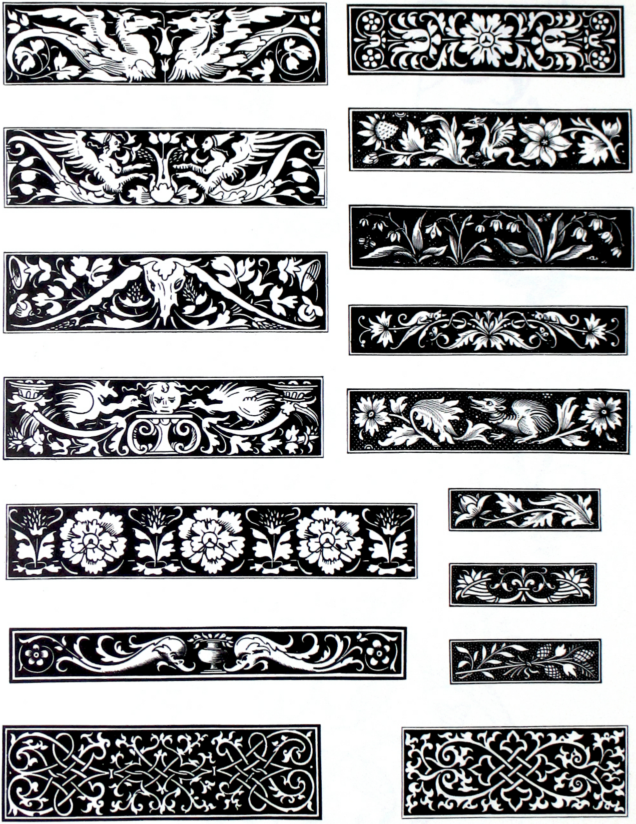
87
Aus verschiedenen Elementen
zusammengesetzte Einzelstücke

Cast unit pieces assembled from
various elements

Arabesken, 16. Jh.
Arabesques, 16th cn.

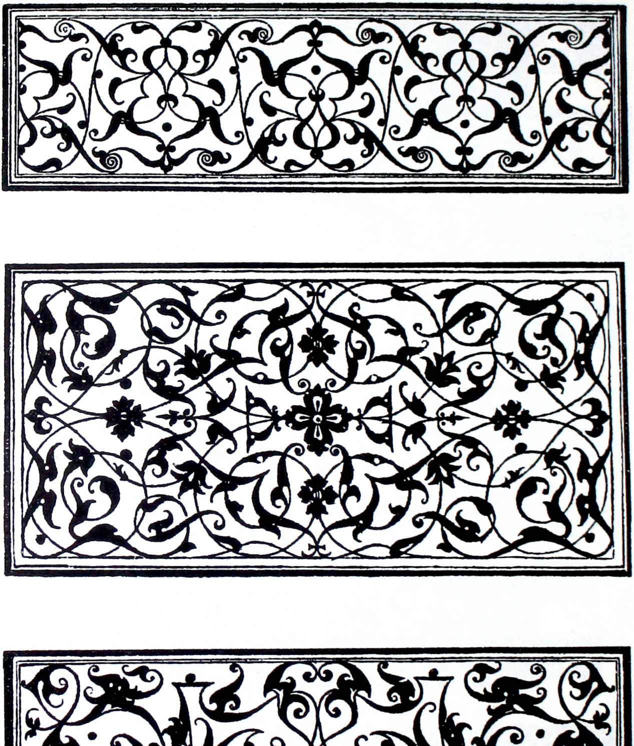


Arabesken, 16. Jh.
Arabesques, 16th cn.

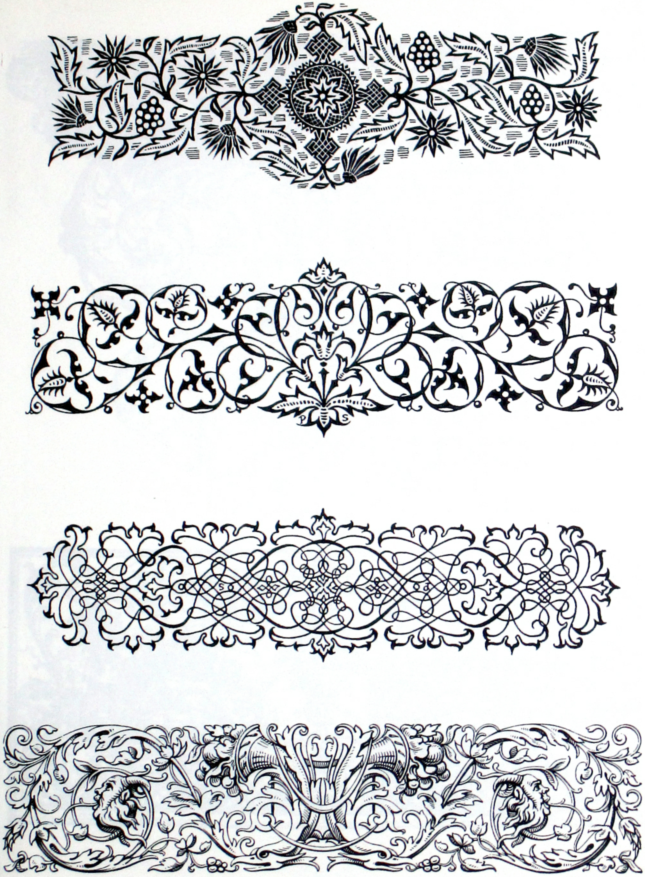


Vignetten im Stil der Renaissance, um 1910
Vignettes in Renaissance style, ca. 1910

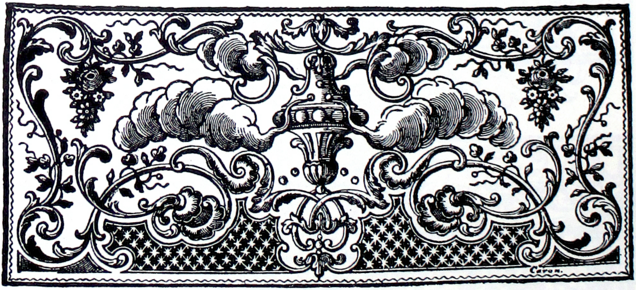
Zierleisten und Vignetten im Renaissance-Stil
Row ornaments and vignettes in Renaissance style



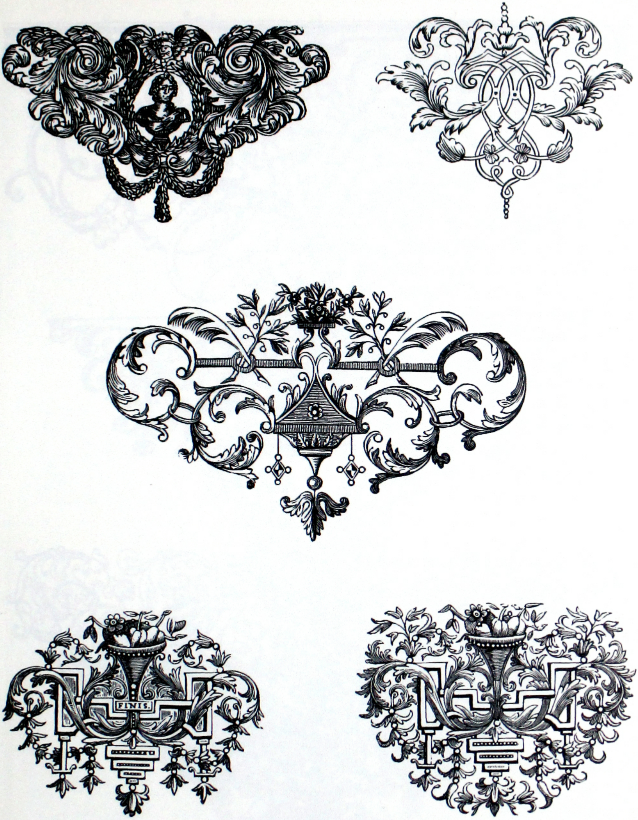
Zierleisten mit Arabeskenornament, 16. Jh.
Row ornaments with arabesque ornament, 16th cn.



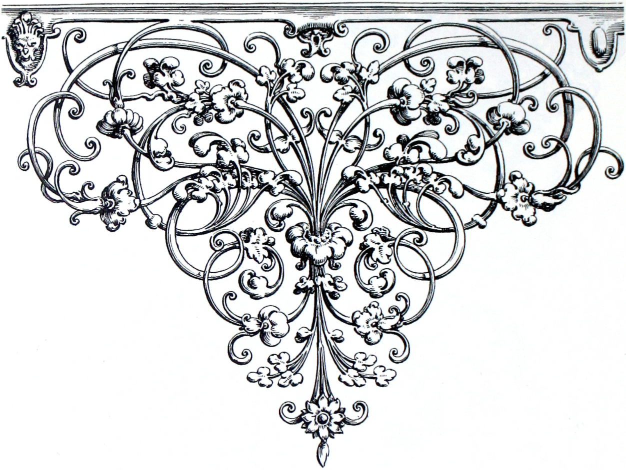
Zierleisten im Stil der Renaissance
Row ornaments in Renaissance style



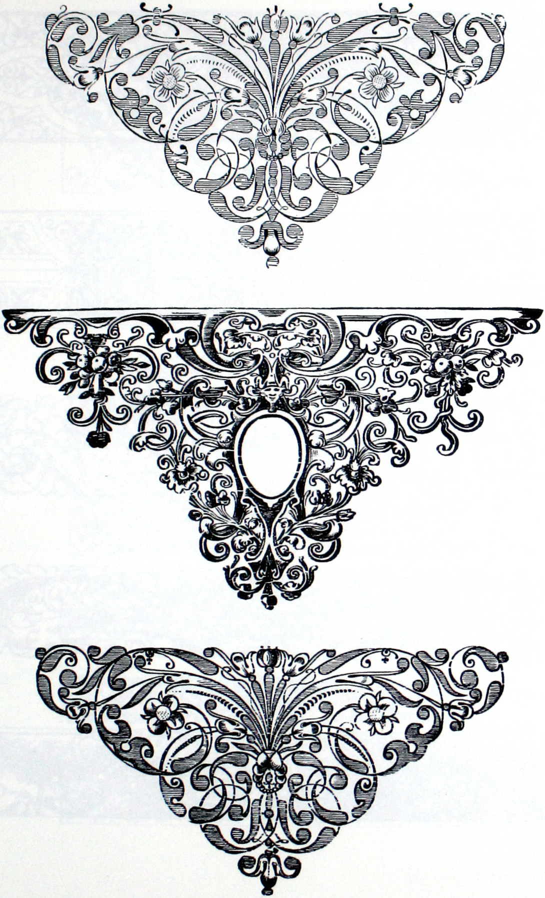
Barocke Schlußvignetten, 17./18. Jh.
Baroque end-piece vignettes, 17th/18th cn.



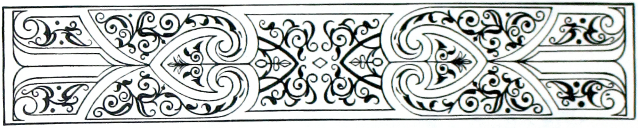
Barocke Schlußstücke, 17./18. Jh.
Baroque end-pieces, 17th/18th cn.



Schlußstücke mit Rankenwerk, 17. Jh.
End-pieces with tendril decorations, 17th cn.

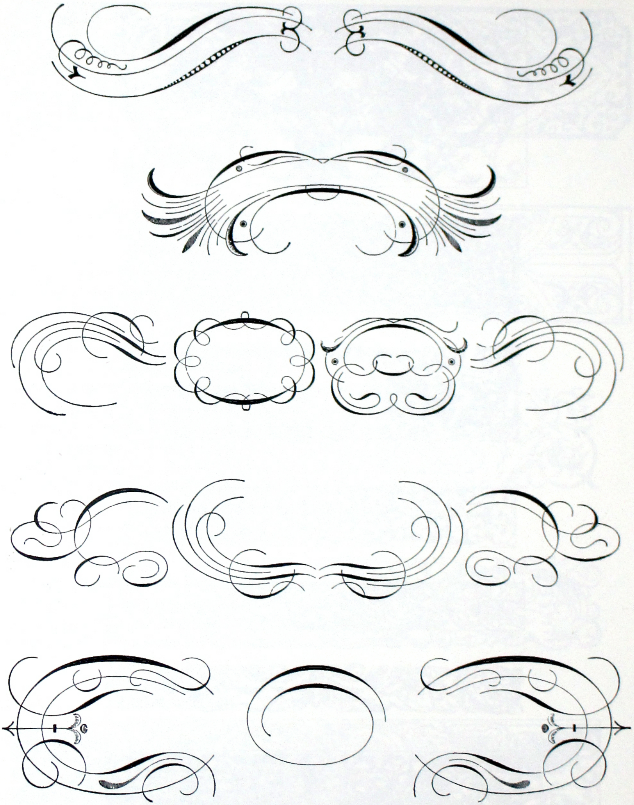


Schlußstücke mit Rankenwerk, 17. Jh.
End-pieces with tendril decorations, 17th cn.

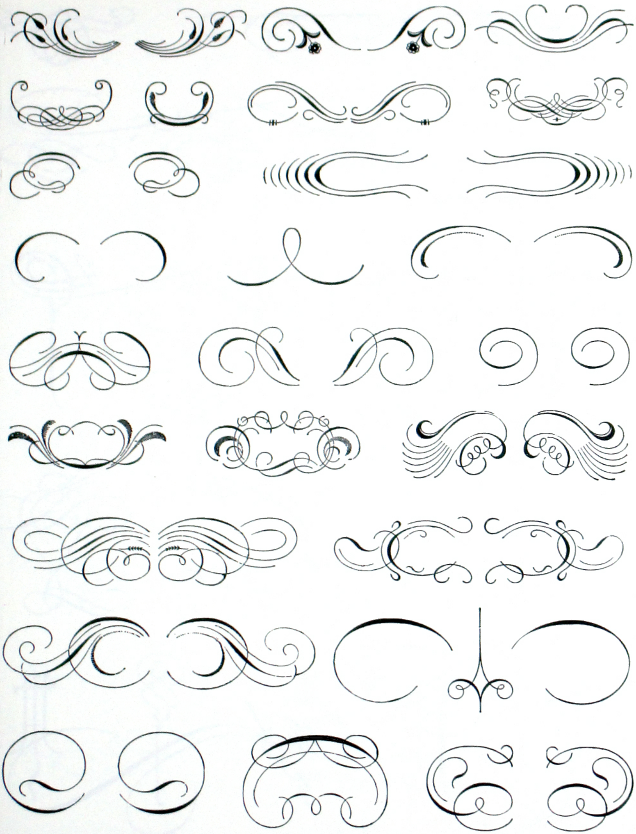


Zierleisten aus der Barockzeit
Row ornaments from the baroque period

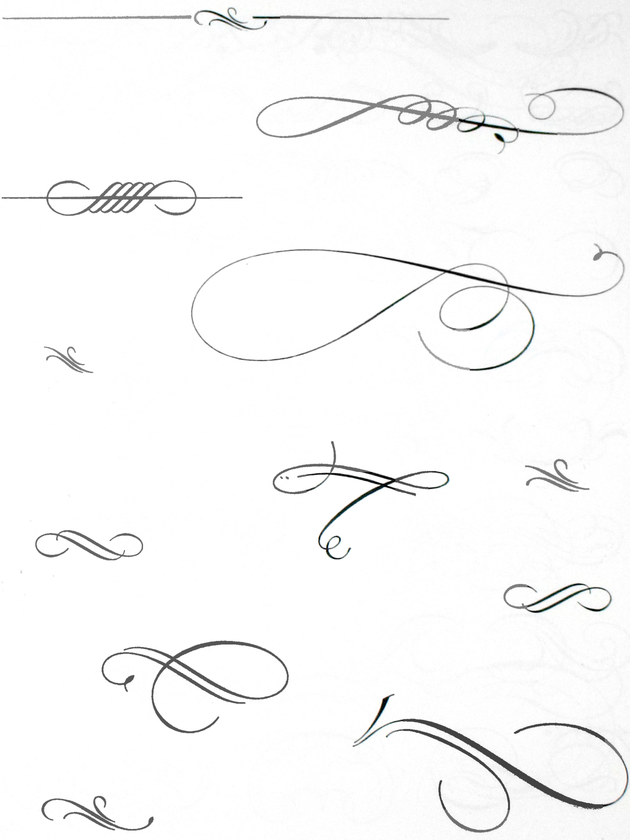
Zierleisten aus der Barockzeit
Row ornaments from the baroque period



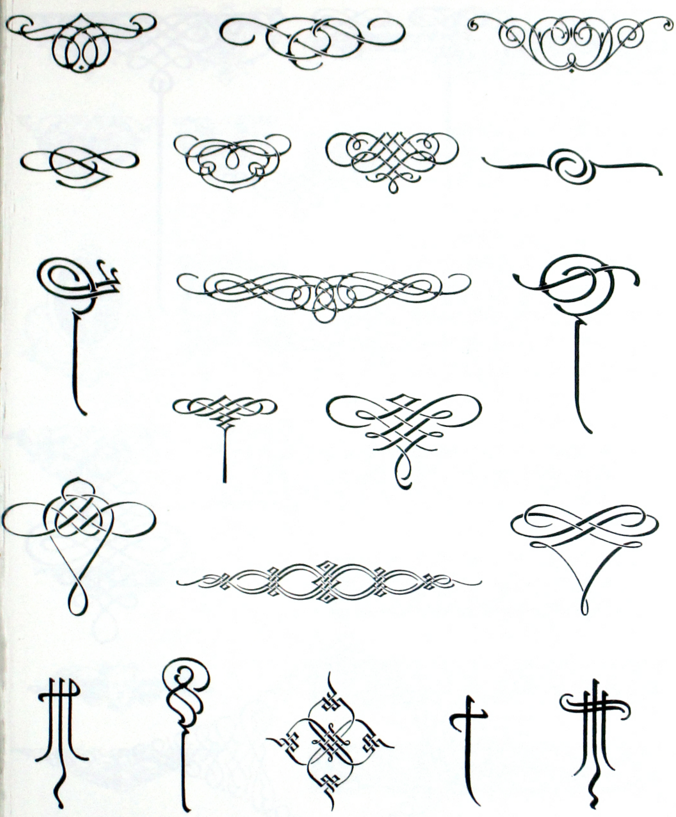
Barocke Federzüge
Baroque flourishes



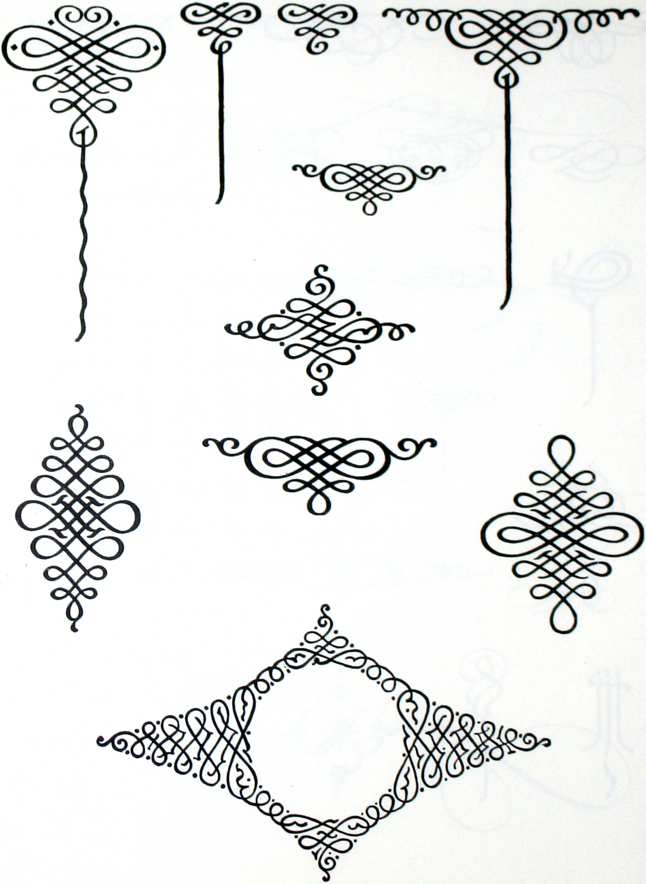
Barocke Federzüge
Baroque flourishes



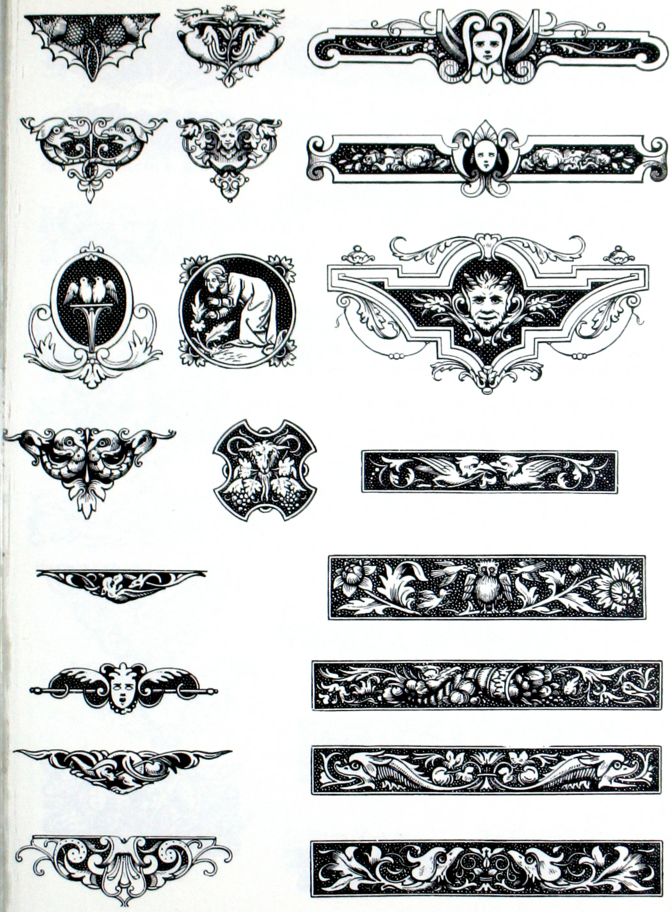
Barocke Federzüge
Baroque flourishes



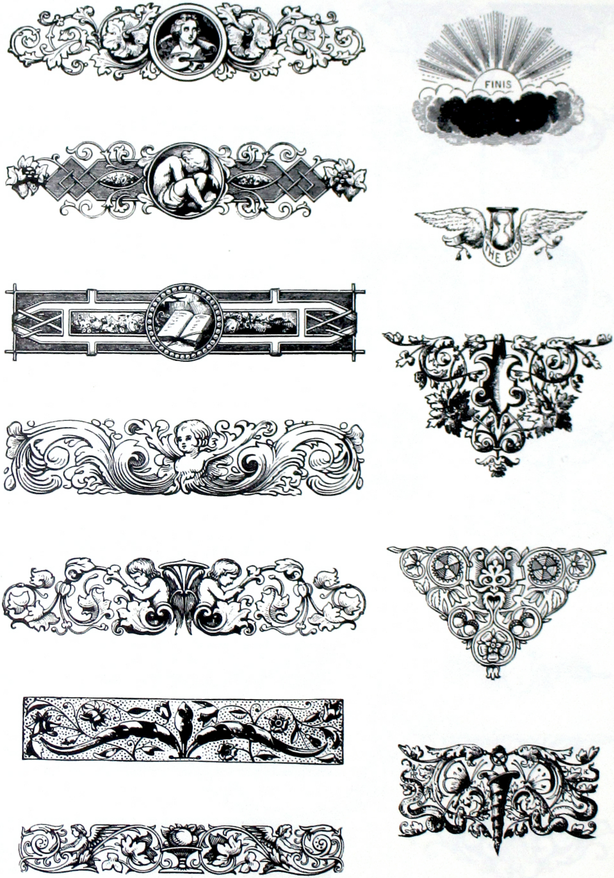
Schlußstücke in Renaissance-Manier
Chapter-ending pieces in Renaissance manner



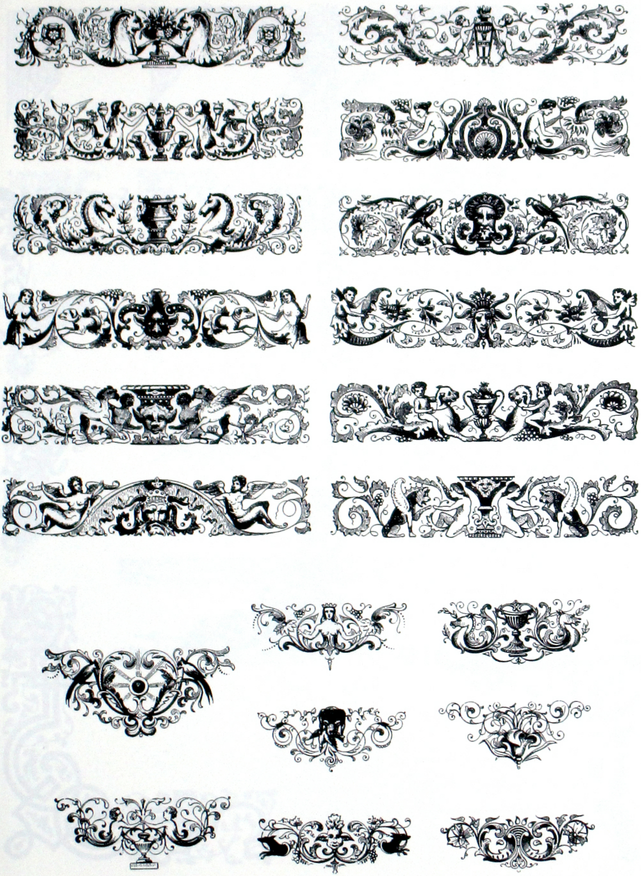
Schlußstücke in Renaissance-Manier
Chapter-ending pieces in Renaissance manner



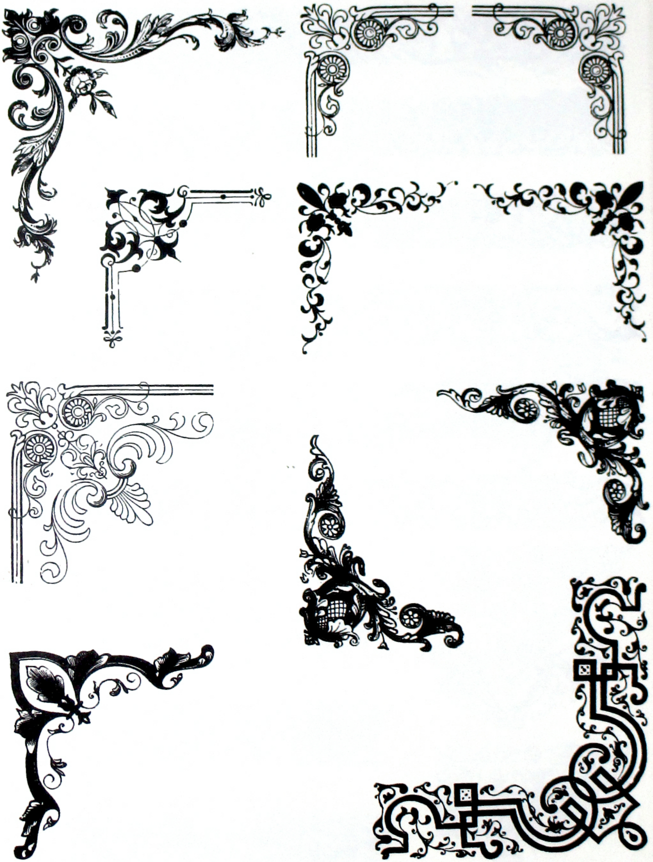
Zierleisten und Schlußstücke in der Art der Renaissance, 19. Jh.
Row ornaments and end-pieces in Renaissance style, 19th cn.



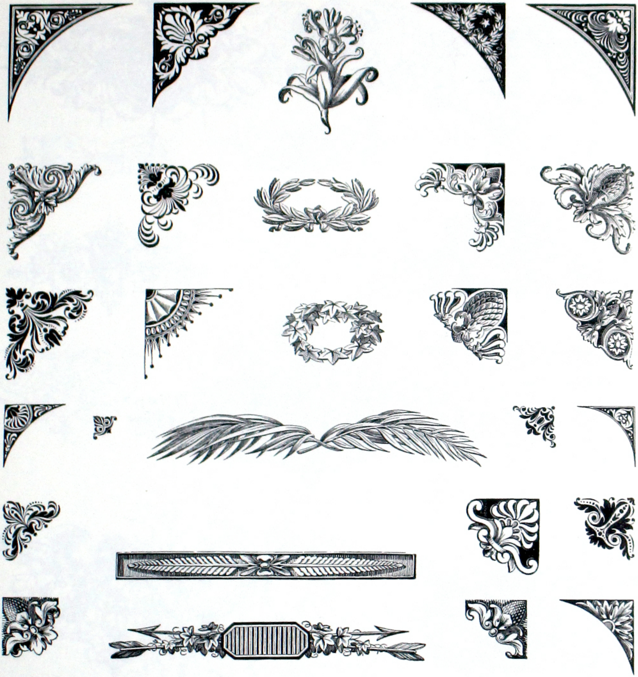
Zierleisten und Schlußstücke in barocker Manier, 19. Jh.
Row ornaments and end-pieces in the baroque manner, 19th cn.



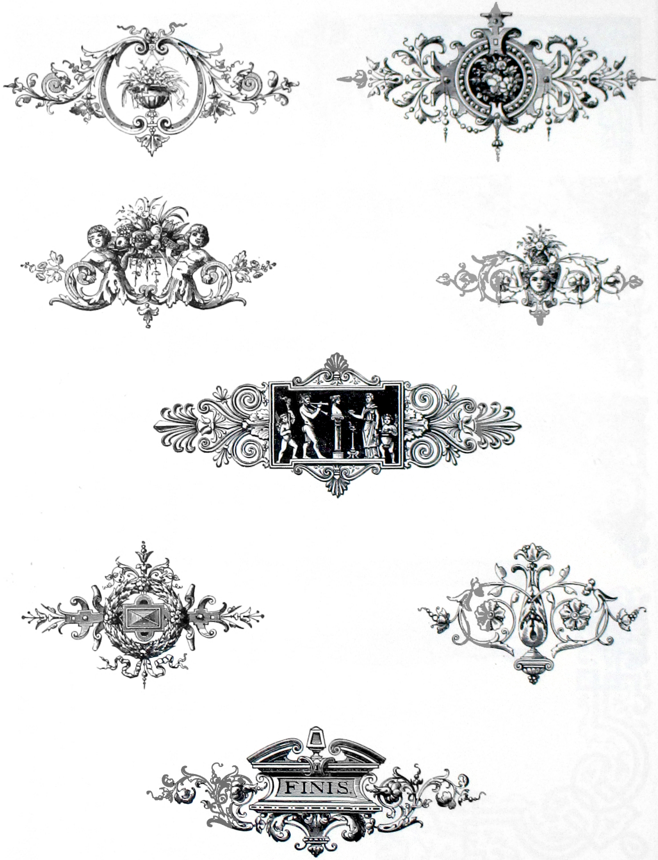
Zierleisten und Schlußstücke in barocker Manier, 19. Jh.
Row ornaments and end-pieces in the baroque manner, 19th cn.



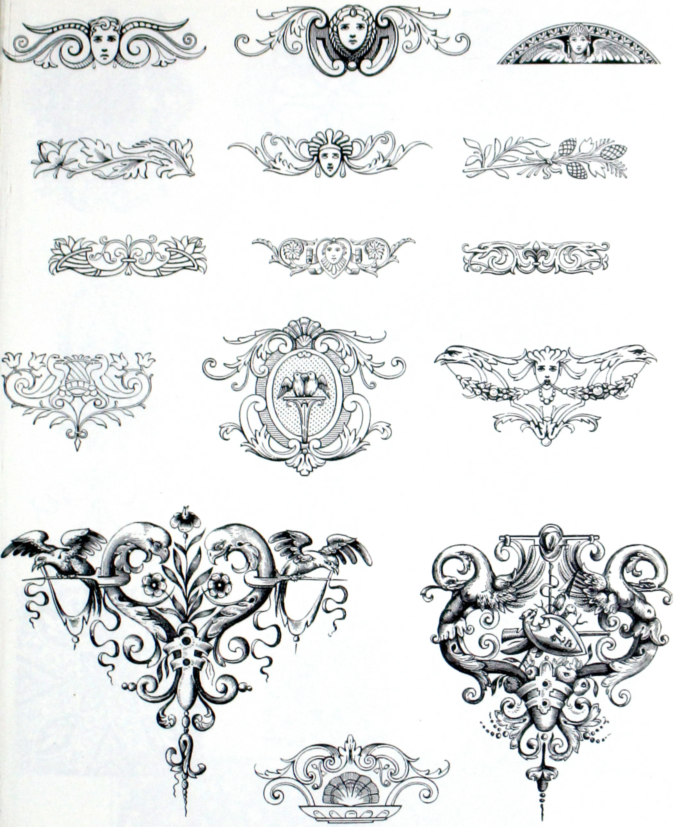
Eckstücke, Ende 19. Jh.
Corner-pieces, end of 19th cn.



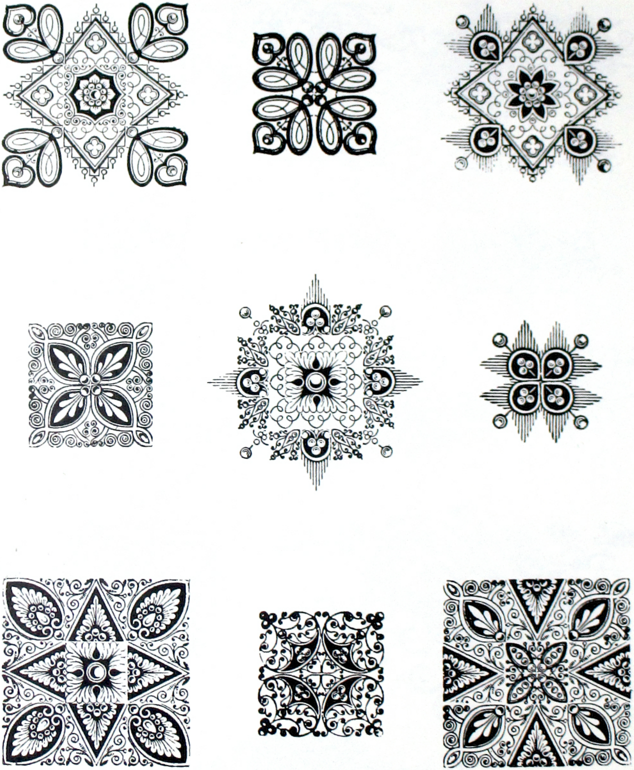
Eckstücke, Darmstadt 1839
Corner-pieces, Darmstadt 1839



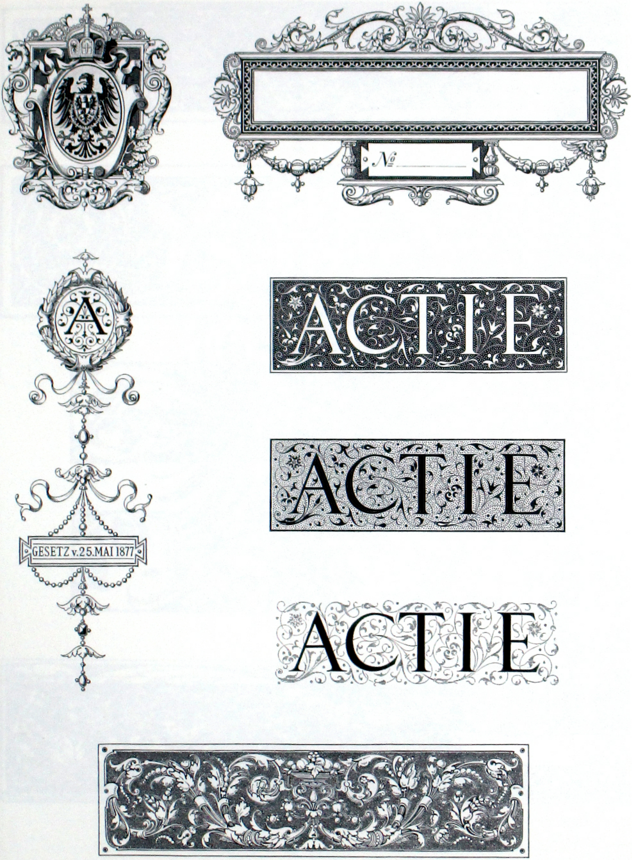
Vignetten aus der Zeit des Historismus
Vignettes, Academicism period



Vignetten aus der Zeit des Historismus
Vignettes, Academicism period

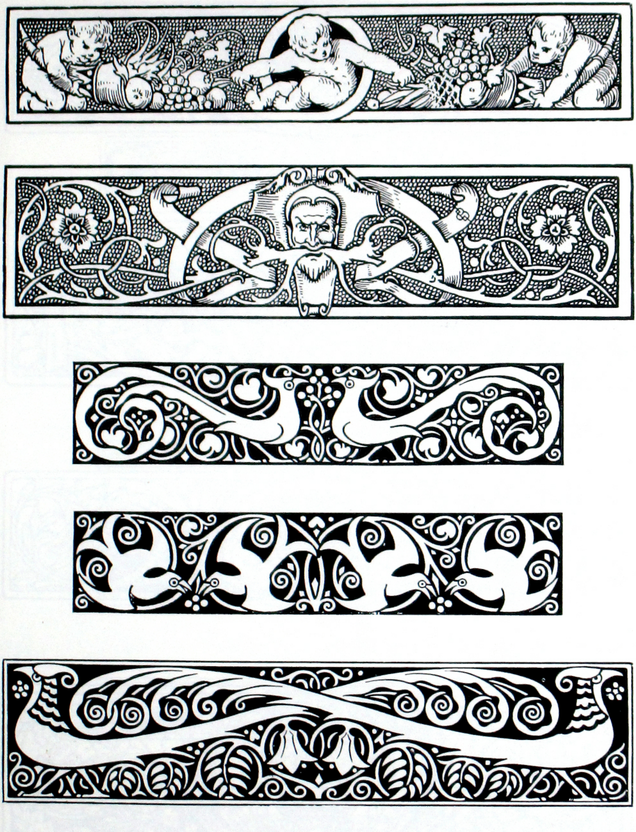


Phantasie-Rosetten, München 1839
Fantasy-rosettes, Munich 1839

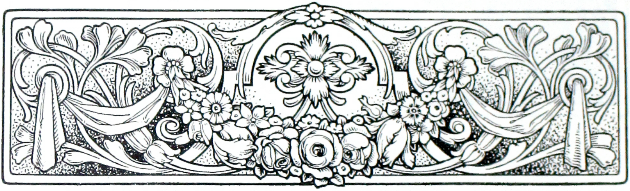


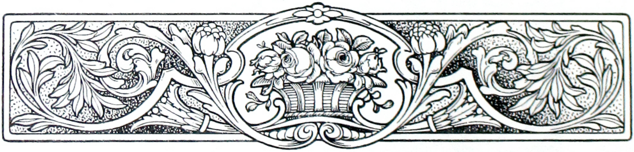
Einfassungen aus der Zeit des Historismus, Berlin 1884
Edgings from the Academicism period, Berlin 1884

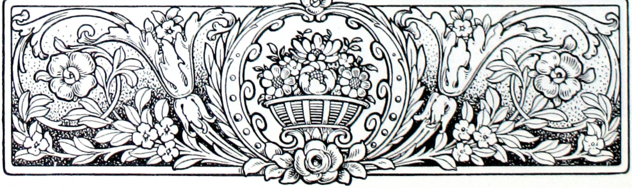
Einfassungen in der Art der Renaissance, Berlin 1884
Edgings in Renaissance style, Berlin 1884



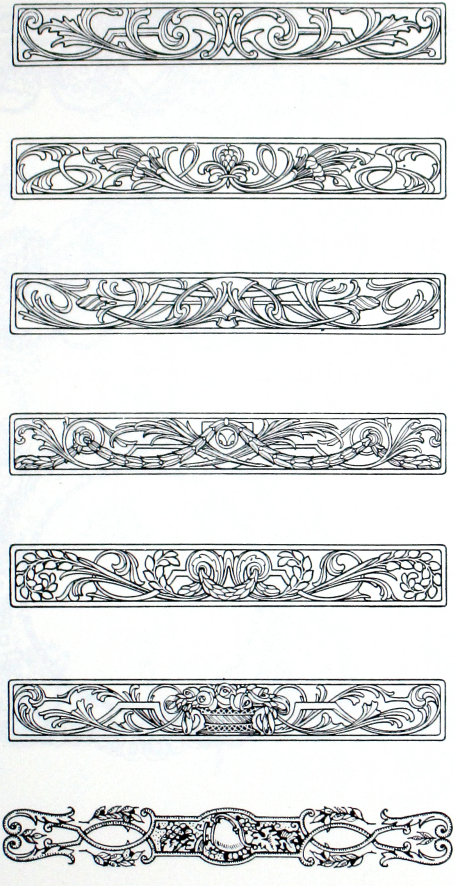
Zierleisten aus dem Jugendstil, in Anlehnung an Renaissancemotive, um 1900
Row ornaments, Art Nouveau, styled on Renaissance motifs, about 1900



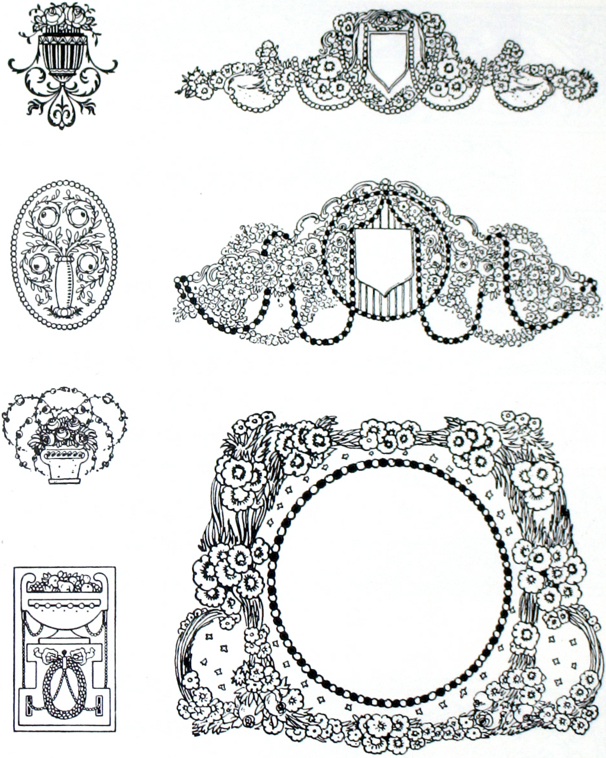




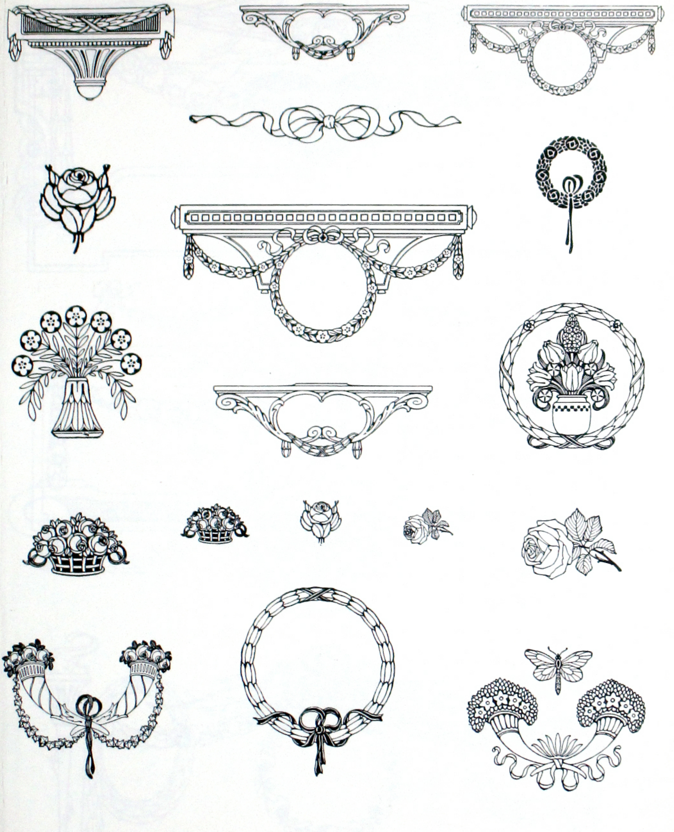
Zierleisten, Jahrhundertwende
Row ornaments at the turn of the century



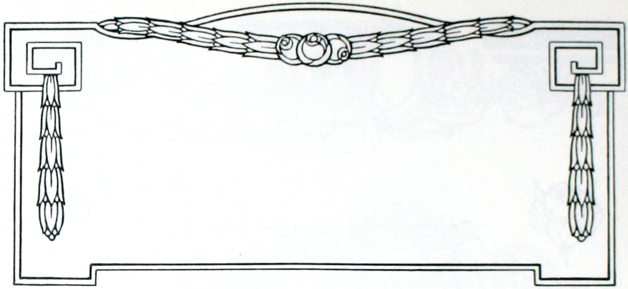
Zierleisten, Jahrhundertwende
Row ornaments at the turn of the century

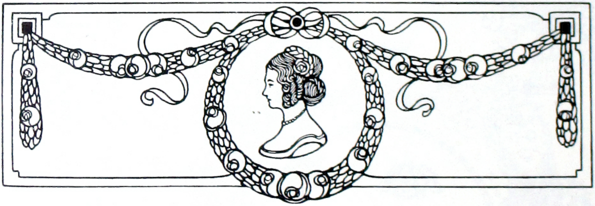


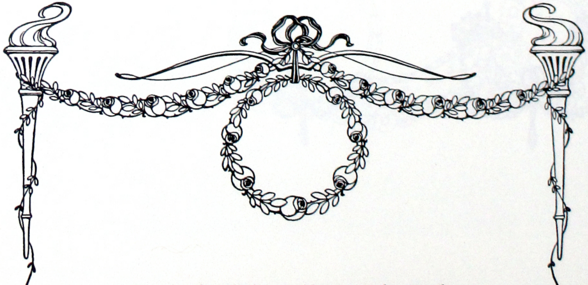
Vignetten für Glückwunschkarten, Anfang 20. Jh.
Vignettes for greeting cards, early 20th cn.



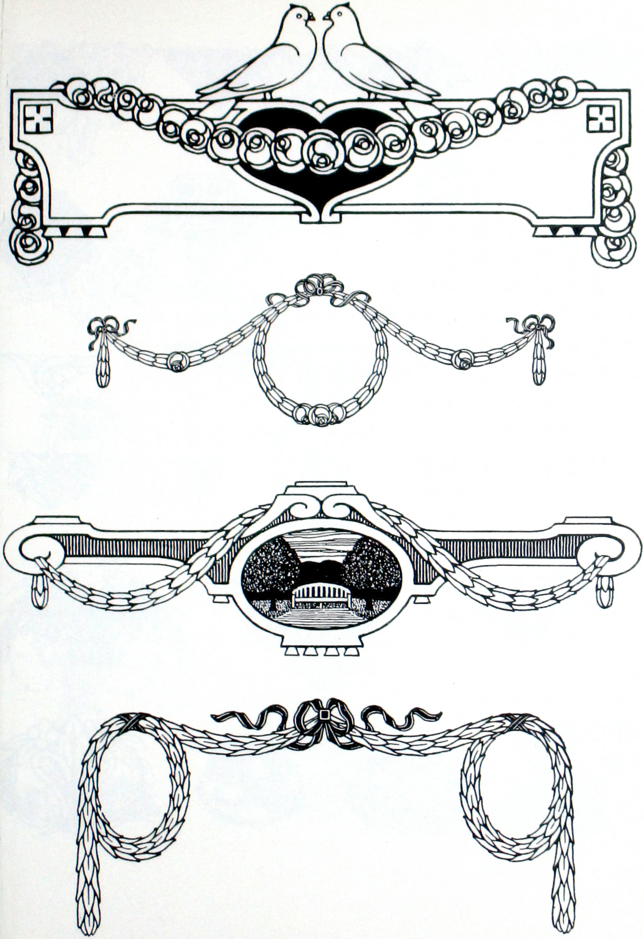
Schlußvignetten, Anfang 20. Jh.
Chapter-ending vignettes, early 20th cn.



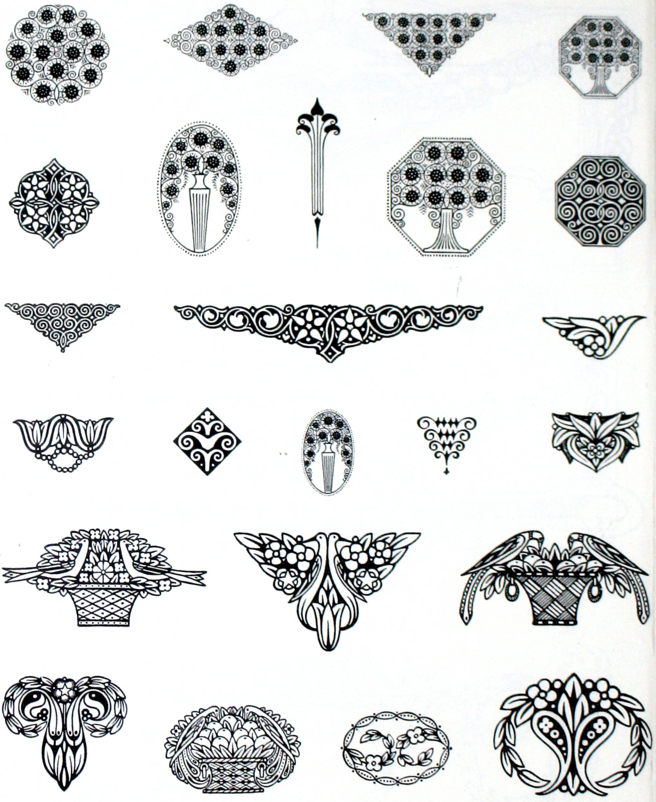




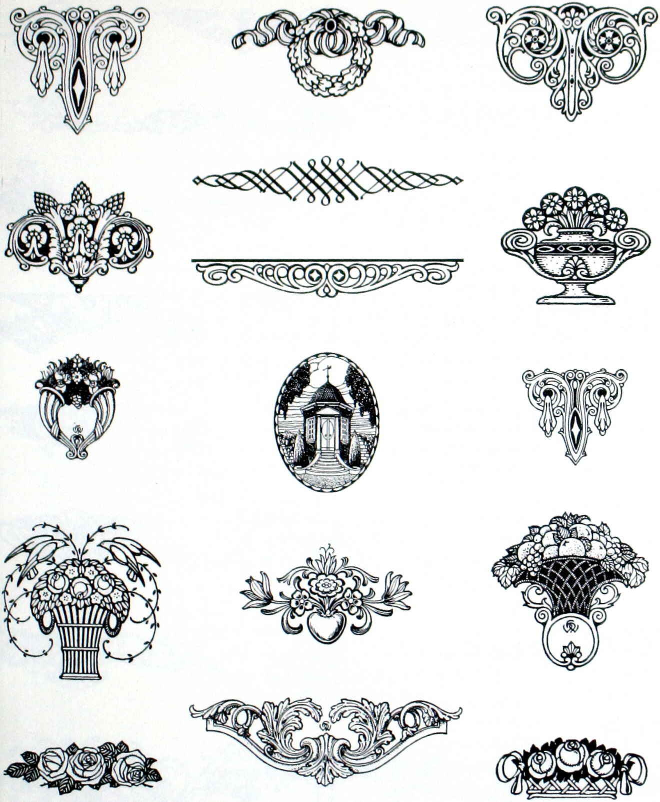
Vignetten für Glückwunschkarten, Anfang 20. Jh.
Vignettes for greeting cards, early 20th cn.



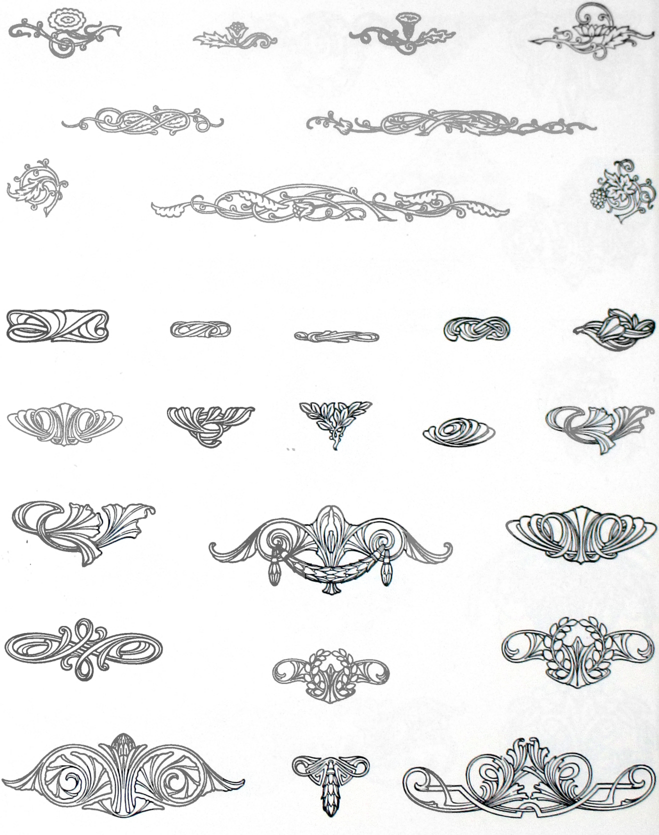
Vignetten für Glückwunschkarten, Anfang 20. Jh.
Vignettes for greeting cards, early 20th cn.



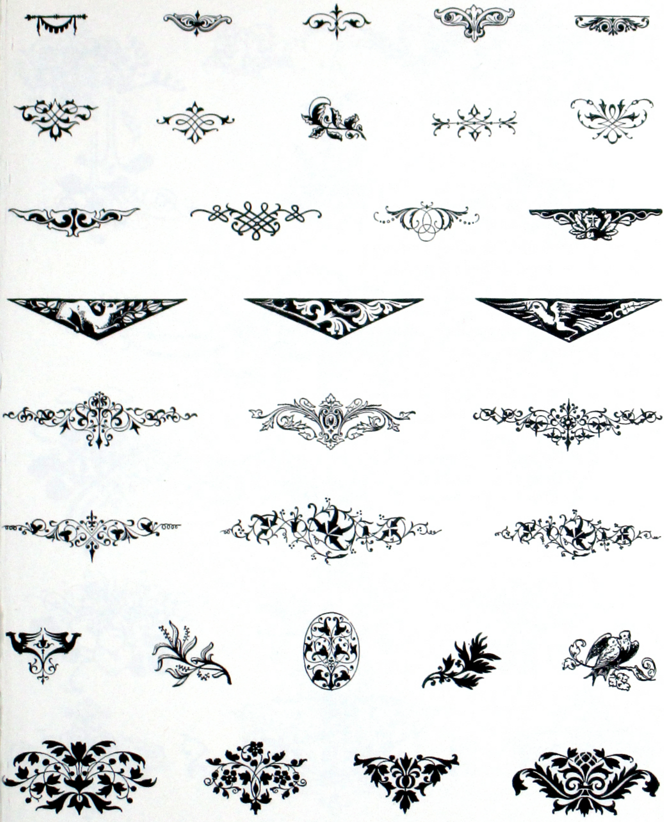
Schlußvignetten, Anfang 20. Jh.
Chapter-ending vignettes, early 20th cn.



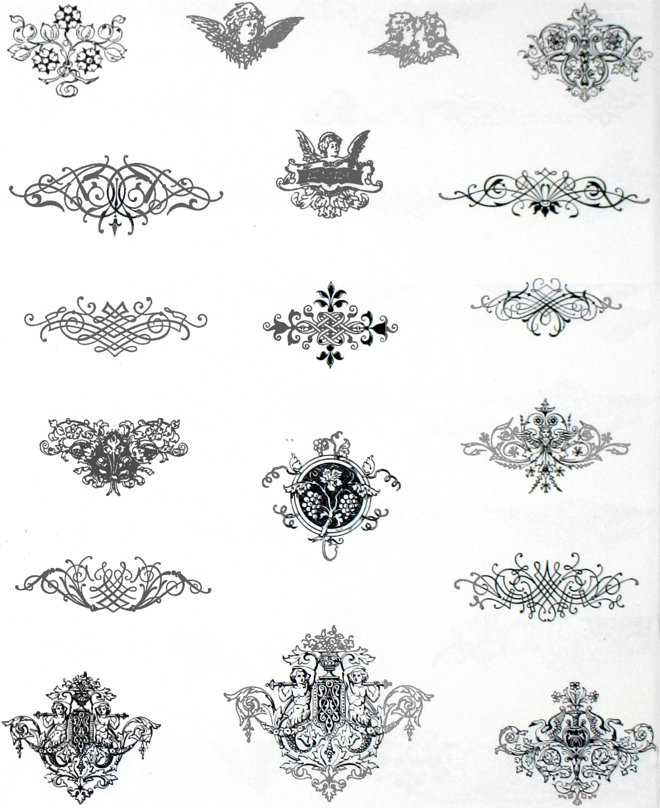
Schlußvignetten, Anfang 20. Jh.
Chapter-ending vignettes, early 20th cn.



Schlußvignetten, Anfang 20. Jh.
Chapter-ending vignettes, early 20th cn.

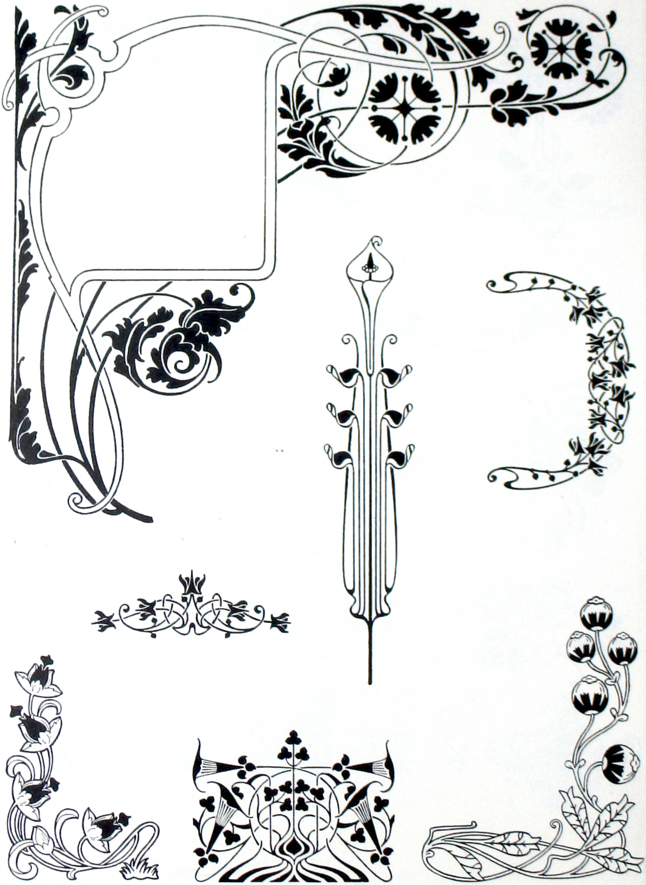


Schlußvignetten aus der Zeit des Historismus
Chapter-ending vignettes from the Academicism period



Schlußvignetten aus der Zeit des Historismus
Chapter-ending vignettes from the Academicism period

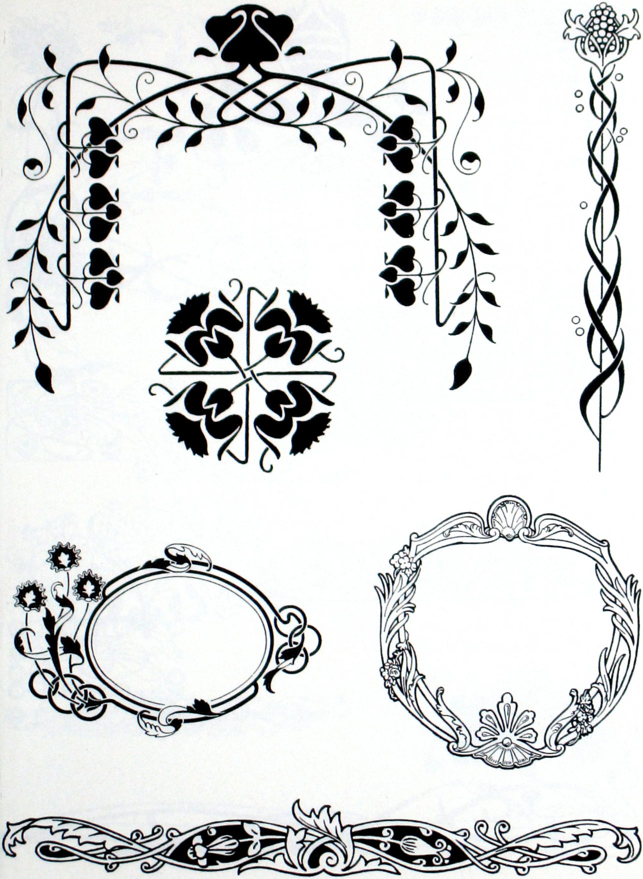
Vignetten, Jugendstil. England, Anfang 20. Jh.
Vignettes, Art Nouveau. England, early 20th cn.



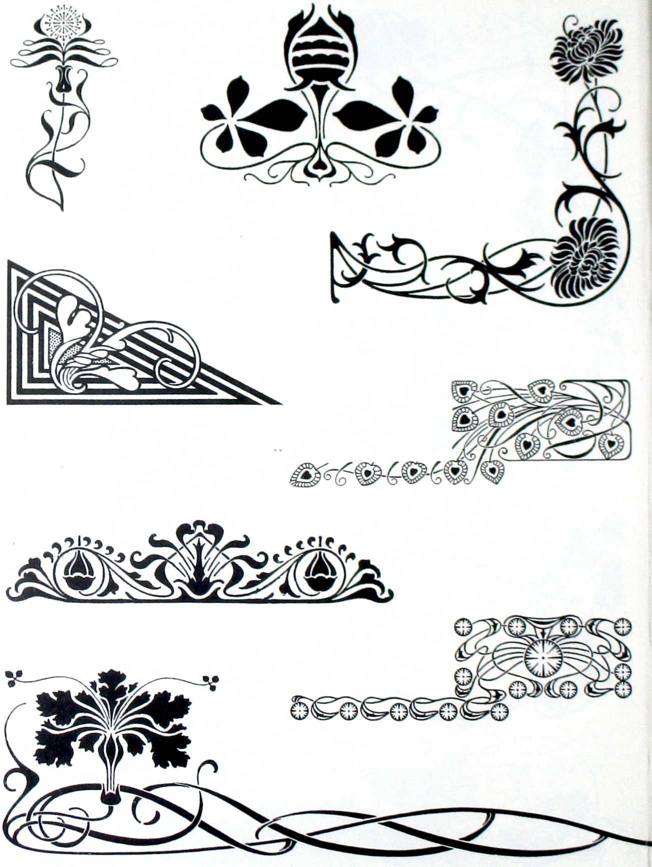
Einfassungen, Jugendstil. England, Anfang 20. Jh.
Edgings, Art Nouveau. England, early 20th cn.

Einfassungen, Jugendstil. England, Anfang 20. Jh.
Edgings, Art Nouveau. England, early 20th cn.

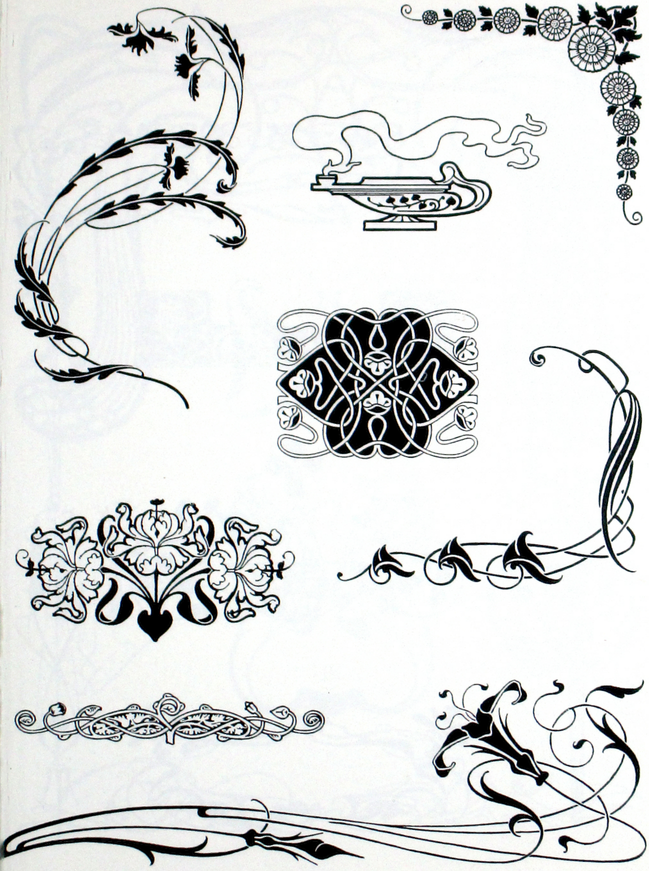
Einfassungen, Jugendstil. England, Anfang 20. Jh.
Edgings, Art Nouveau. England, early 20th cn.



Einfassungen und Kartuschen, Jugendstil, Anfang 20. Jh.
Edgings and cartouches, Art Nouveau, early 20th cn.

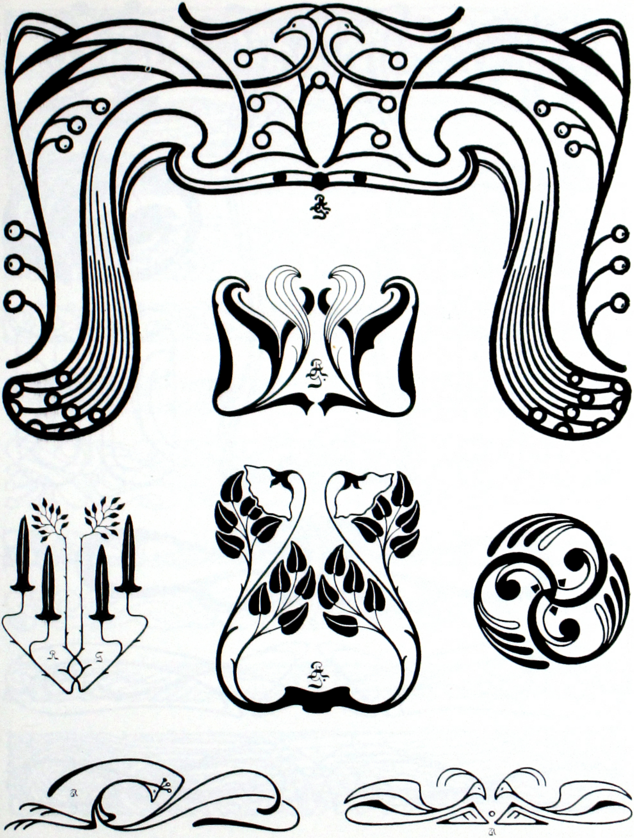


Eckstücke und Einfassungen, Jugendstil, Anfang 20. Jh.
Corner-pieces and edgings, Art Nouveau, early 20th cn.

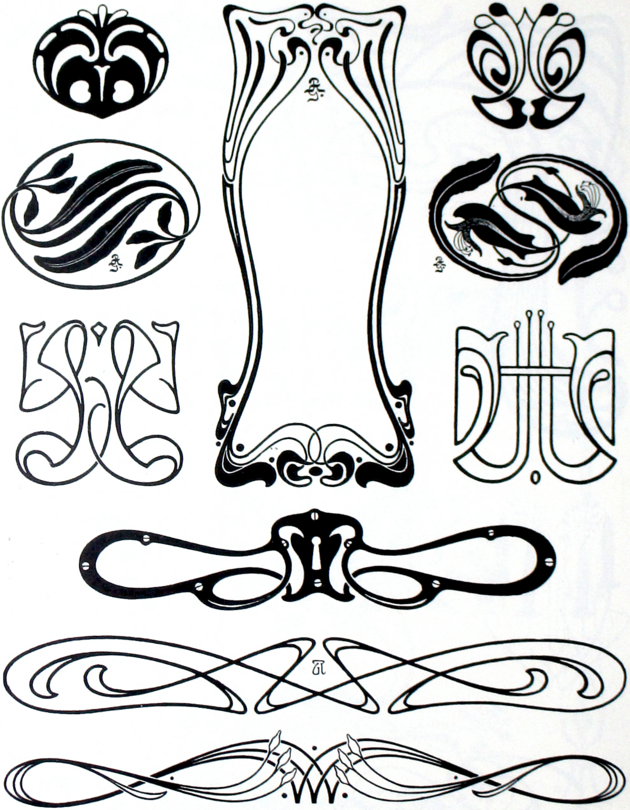


Eckstücke und Einfassungen, Jugendstil, Anfang 20. Jh.
Corner-pieces and edgings, Art Nouveau, early 20th cn.

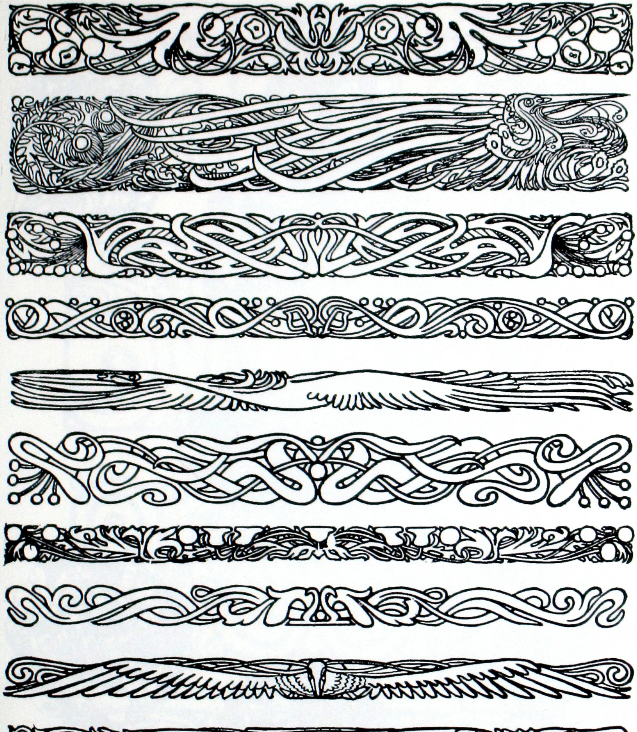
Einfassungen und Kartuschen, Jugendstil, Anfang 20. Jh.
Edgings and cartouches, Art Nouveau, early 20th cn.



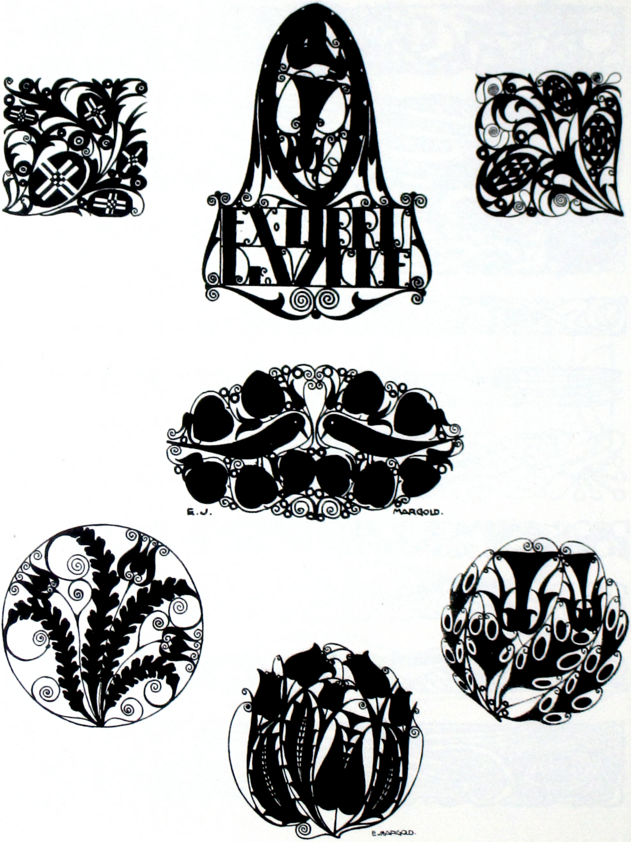
Einfassungen und Vignetten. Richard Grimm, um 1899
Edgings and vignettes. Richard Grimm, about 1899



Einfassungen und Vignetten. Richard Grimm, um 1899
Edgings and vignettes. Richard Grimm, about 1899



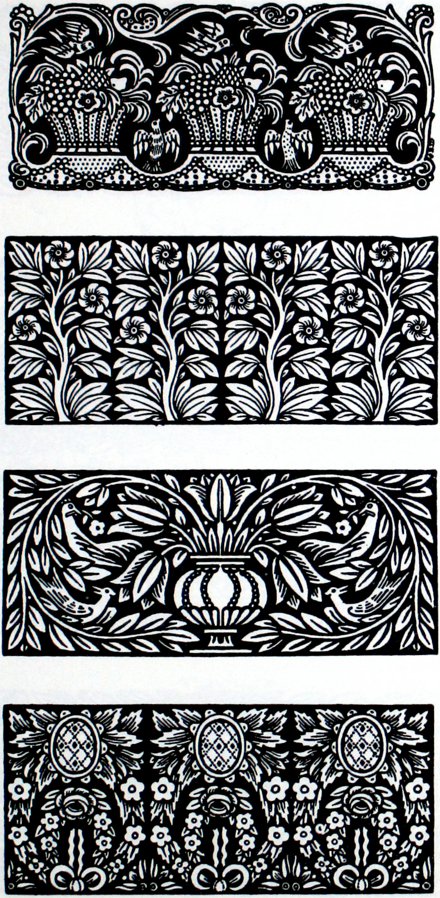
Querleisten. Heinrich Vogeler, 1905
Transverse borders. Heinrich Vogeler, 1905



Vignetten. Emanuel Margold, 1910
Vignettes. Emanuel Margold, 1910

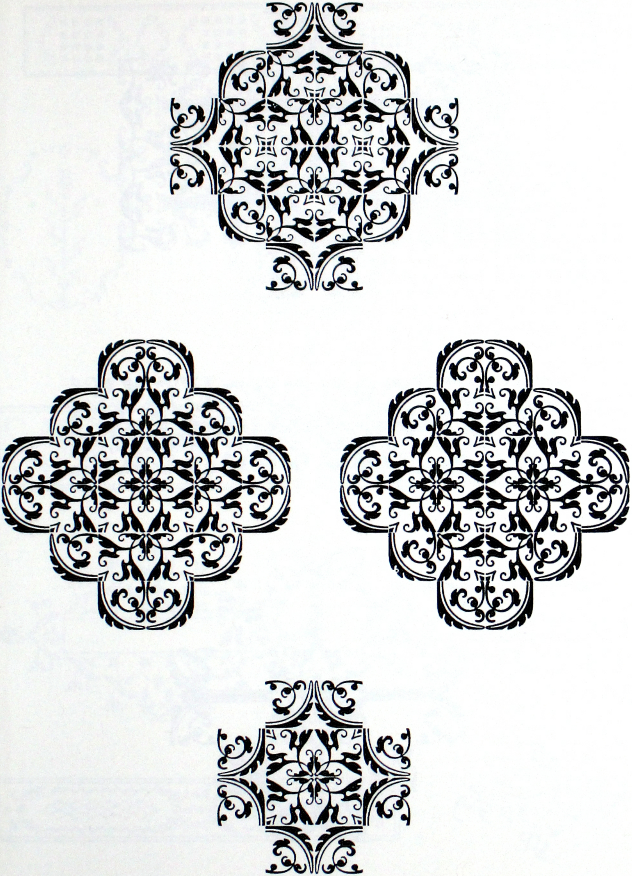
Kopfleisten und Schlußstücke für »Die Neue Rundschau«. Emil Rudolf Weiß, Berlin 1905–1907
Headpieces and end-pieces for "Die Neue Rundschau". Emil Rudolf Weiß, Berlin 1905–1907

Kopfleisten und Schlußstücke für »Die Neue Rundschau«. Emil Rudolf Weiß, Berlin 1905–1907
Headpieces and end-pieces for "Die Neue Rundschau". Emil Rudolf Weiß, Berlin 1905–1907

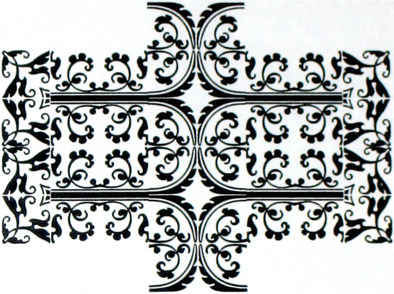


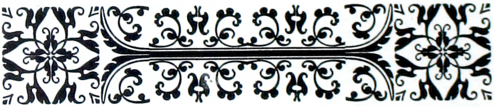
Kopfleisten für »Schaffsteins Volksbücher«. Emil Rudolf Weiß, Berlin, um 1905
Headpieces for "Schaffsteins Volksbücher". Emil Rudolf Weiß, Berlin, about 1905

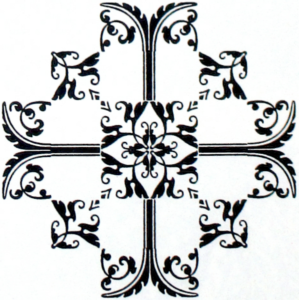
Kopfleisten für »Schaffsteins Volksbücher«. Emil Rudolf Weiß, Berlin, um 1905
Headpieces for "Schaffsteins Volksbücher". Emil Rudolf Weiß, Berlin, about 1905



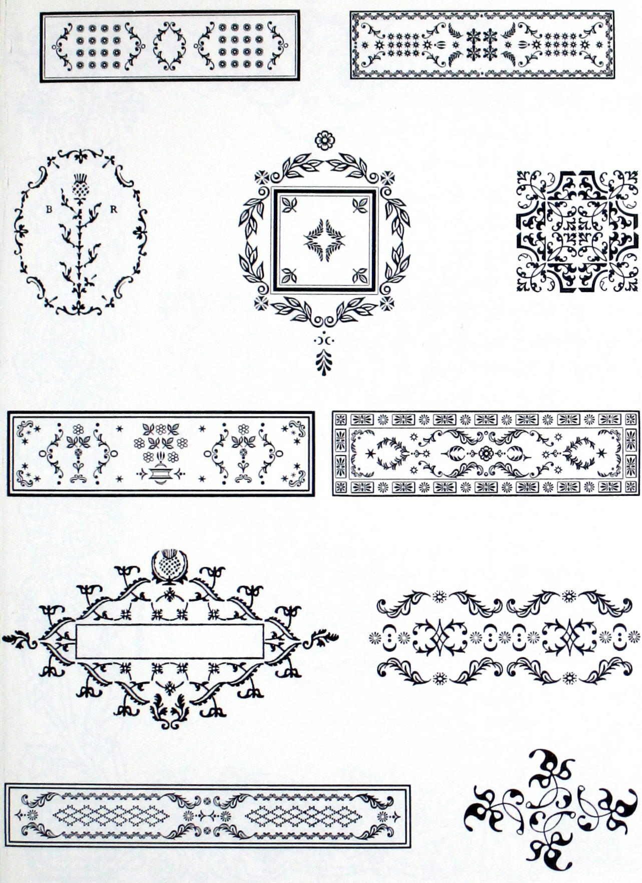
Sog. Granjon-Arabeske, 16. Jh.
So-called Granjon arabesques, 16th cn.



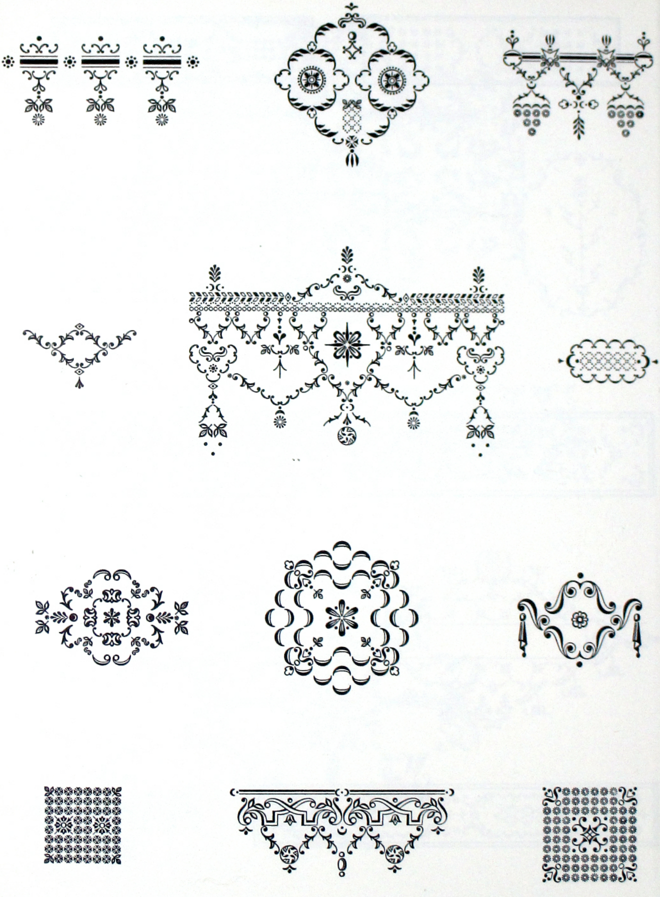




Sog. Granjon-Arabeske, 16. Jh.
So-called Granjon arabesques, 16th cn.



Verschiedene Schmuckelemente in Rokoko-Manier. Emil Rudolf Weiß u.a., um 1913
Various decorative elements in rococo style. Emil Rudolf Weiß, et alii, about 1913



Typographischer Schmuck, aus Einzelelementen zusammengesetzt. Emil Rudolf Weiß, um 1913
Typographical decorations composed from single figures. Emil Rudolf Weiß, about 1913

Rahmen

Borders

92
Große Rahmen aus einem Stück

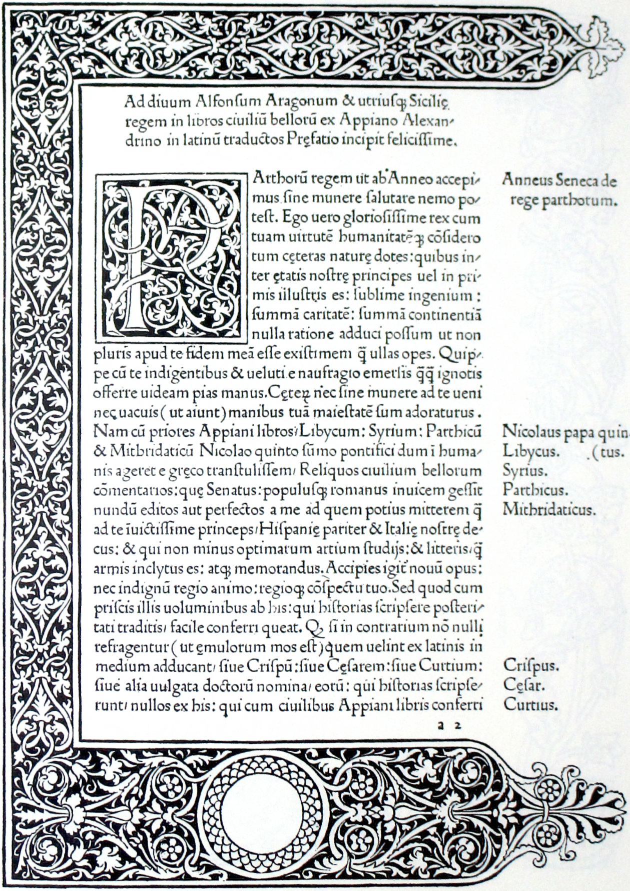
Large continuous borders

110
Zusammengesetzte Rahmen

Assembled borders

161
Kleine Rahmen und
Kartuschen

Small borders and cartouches



Ad diuum Alfonsum Aragonum & utriusq; Siciliȩ regem in libros ciuiliũ bellorũ ex Appiano Alexandrino in latinũ traductos Prȩfatio incipit felicissime.

PArthorũ regem ut ab Anneo accepimus sine munere salutare nemo potest. Ego uero gloriosissime rex cum tuam uirtutẽ humanitatẽq; cõsidero tum cȩteras naturȩ dotes: quibus inter ȩtatis nostrȩ principes uel in primis illustris es: sublime ingenium: summã caritatẽ: summã continentiã nulla ratione adduci possum ut non pluris apud te fidem meã esse existimem q̃ ullas opes. Quippe cũ te indigentibus & ueluti e naufragio emersis q̃q̃ ignotis offerre uideam pias manus. Cȩterũ nec sine munere ad te ueni nec uacuis (ut aiunt) manibus tuã maiestatẽ sum adoraturus. Nam cũ priores Appiani libros/ Libycum: Syrium: Parthicũ & Mithridaticũ Nicolao quinto sũmo pontifici dum ĩ humanis ageret e grȩco transtulissem/ Reliquos ciuilium bellorum cõmentarios: quȩ Senatus: populusq; romanus inuicem gessit nundũ editos aut perfectos a me ad quem potius mitterem q̃ ad te ĩuictissime princeps/ Hispaniȩ pariter & Italiȩ nostrȩ decus: & qui non minus optimatum artium studijs: & litteris/ q̃ armis inclytus es: atq; memorandus. Accipies igit̃ nouũ opus: nec indignũ regio animo: regioq; cõspectu tuo. Sed quod cum priscis illis uoluminibus ab his: qui historias scripsere posteritati traditis/ facile conferri queat. Q; si in contrarium nõ nulli refragentur (ut ȩmulorum mos est) quem uelint ex latinis in medium adducant/ siue Crispũ: siue Cȩsarem: siue Curtium: siue alia uulgata doctorũ nomina/ eorũ: qui historias scripserunt/ nullos ex his: qui cum ciuilibus Appiani libris conferri

a 2

Anneus Seneca de rege parthorum.

Nicolaus papa quintus.
Libycus.
Syrius.
Parthicus.
Mithridaticus.

Crispus.
Cȩsar.
Curtius.

Titelverzierung in Holzschnitt. Erhart Ratdolt, Venedig 1478
Title page decoration, woodcut. Erhart Ratdolt, Venice 1478

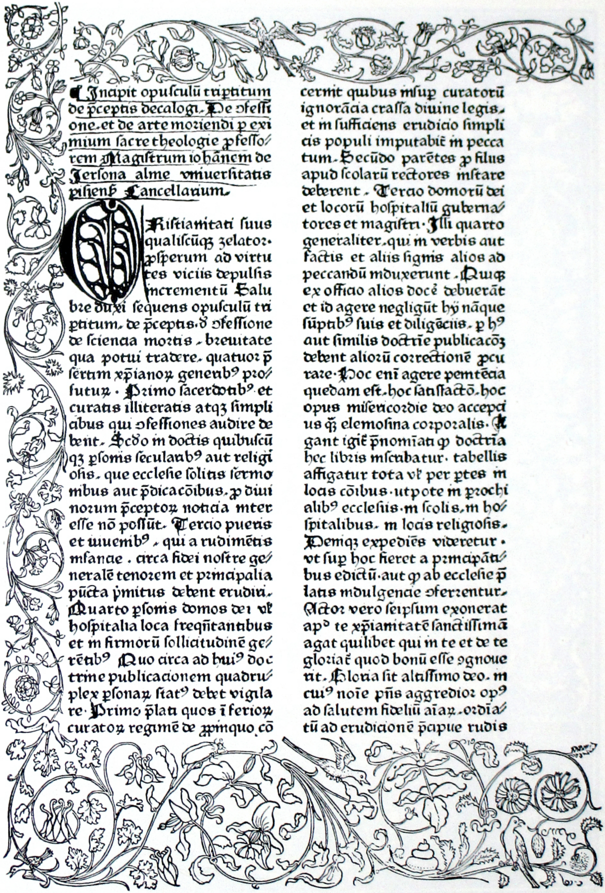
Prologus.

¶ INCIPIT EXPOSITIO BEATI HIERONYMI PRAESBYTERI IN PSALTERIVM. ET PRIMO PROLOGVS EIVSDEM.

PROXIME CVM ORIGENIS Psalteriu3 quod Enchiridion ille uocabat strictis & necessariis interpraetationibus annotatum in cōmune legeremus: simul uterq; depraehēdimus nonnulla eum uel perstrinxisse leuiter: uel intacta poenitus reliquisse: de quibus in alio opere latissime disputauit: quo scilicet non poterat rē magnam breui sermone concludere. Igitur pro familiaritate quae inter nos est: studiose & sedule postulasti: ut quaecūq; mihi digna memoria uidebantur signis quibusdam potius quā interpraetationibus adnotarem. Et (quod solent hi facere qui in breui tabella terrarum & urbium situs pingunt: & latissimas regiones in modico spatio conantur ostendere) ita in psalterii opere latissimo quasi praeteriēs aliqua perstringerē: ut ex paucis quae tetigissem intelligantur & caetera quae ommissa sunt: quam uim habeant atq; rationem. Non qꝫ putem a me posse dici quae ille praeterit: sed quo ea quae in Thomis uel homeliis ipse disseruit uel ego digna arbitror lectione: in hunc angustū commentariolum referam. Psalterium graecum est: & latine organum dicitur: quem hebrei nablath uocant. Psalmus dicitur: eo qđ a psalterio nomen accepit: uel pro saltandum. Quamuis Dauid omnes psalmos cantasset: tamen omnes psalmi in persona christi pertinent: & qui praetitulati esse non uidentur: apud hebreos pro uno psalmo habentur. Nam per titulum intelligitur uniuscuiusq; psalmi intellectus. Quid est titulus nisi clauis? (Vt ita dixerim) in domo nō igreditur nisi per clauim ita & uniuscuiusq; psalmi intellectus per clauem: hoc est per titulum intelligitur: in cuius persona cantatur: aut in persona christi: aut in persona ecclesiae: aut in persona prophetae.

aAA z

Randeinfassung in Metallschnitt. Giovanni und Gregorio da Gregoriis, Venedig 1498
Border edging, metal engraving. Giovanni and Gregorio da Gregoriis, Venice 1498

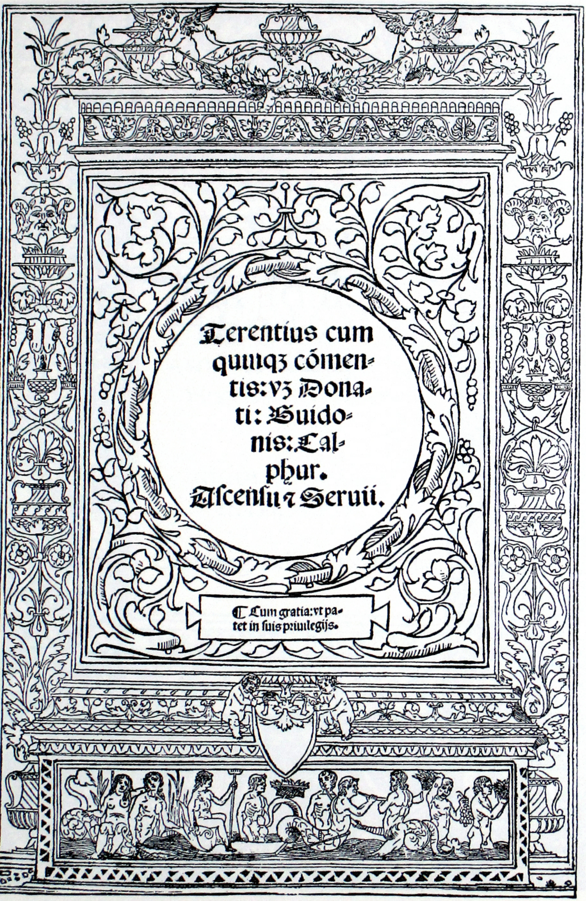


Incipit opusculū triptitum de ꝑceptis decalogi. De ꝯfessione. et de arte moriendi ꝑ eximium sacre theologie ꝓfessorem Magistrum iohānem de Jersona alme vniuersitatis parisiens Cancellarium.

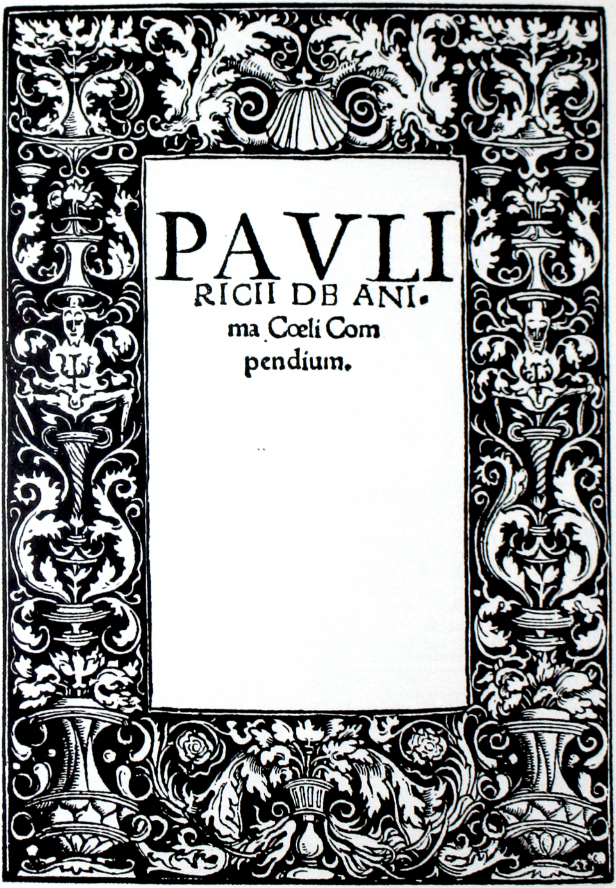
Christianitati suus qualiscūqꝫ zelator. ꝓsperum ad virtutes viciis depulsis incrementū. Salubre duxi sequens opusculū triptitum. de ꝑceptis. de ꝯfessione de sciencia mortis. breuitate qua potui tradere. quatuor ꝑsertim xp̄ianoꝝ generibꝰ profuturꝝ. Primo sacerdotibꝰ et curatis illiteratis atqꝫ simplicibus qui ꝯfessiones audire debent. Scđo in doctis quibuscūqꝫ ꝑsonis secularibꝰ aut religiosis. que ecclesie solitis sermonibus aut ꝑdicacōibus. ꝓ diuinorum ꝑceptoꝝ noticia inter esse nō possūt. Tercio pueris et iuuenibꝰ. qui a rudimētis infancie. circa fidei nostre generalē tenorem et principalia pūcta ꝑmitus debent erudiri. Quarto ꝑsonis domos dei vł hospitalia loca freqn̄tantibus et in firmorū sollicitudinē gerētibꝰ Quo circa ad huiꝰ doctrine publicacionem quadruplex ꝑsonaꝝ statꝰ debet vigilare. Primo ꝑlati quos ī ferioꝝ curatoꝝ regimē de ꝓpinquo cō

cernit quibus insuꝑ curatorū ignorācia crassa diuine legis. et in sufficiens erudicio simplicis populi imputabit in peccatum. Secūdo parētes ꝓ filiis apud scolarū rectores instare deberent. Tercio domorū dei et locorū hospitaliū gubernatores et magistri. Illi quarto generaliter. qui in verbis aut factis et aliis signis alios ad peccandū induxerunt. Quiqꝫ ex officio alios docē debuerāt et id agere negligūt hÿ nāque sūptibꝰ suis et diligēciis. ꝑ hꝰ aut similis doctrīe publicacōꝫ debent aliorū correctionē ꝓcurare. Hoc enī agere penitēcia quedam est. hoc satisfactō. hoc opus misericordie deo acceptius qꝫ elemosina corporalis. Agant igit̄ ꝑnominati ꝙ doctrīa hec libris inscribatur. tabellis affigatur tota vł per ꝑtes in locis cōibus. utpote in prochialibꝰ ecclesiis. in scolis. in hospitalibus. in locis religiosis. Demiqꝫ expediēs videretur. vt suꝑ hoc fieret a principātibus edictū. aut ꝙ ab ecclesie ꝑlatis indulgencie ꝯferrentur. Actor vero seipsum exonerat apᵒ te xp̄ianitatē sanctissimā agat quilibet qui in te et de te gloriat̄ quod bonū esse ꝯgnouerit. Gloria sit altissimo deo. in cuiꝰ noīe p̄ns aggredior opꝰ ad salutem fideliū aīaꝝ. ordiatū ad erudicionē ꝑcipue rudis

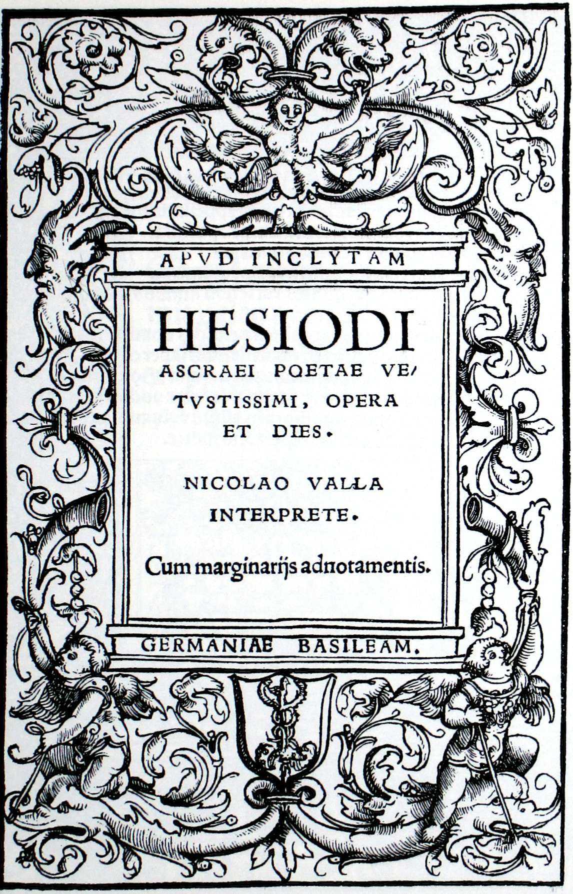
Satzprobe mit Umrandung. Conrad Fyner, Urach 1481
Specimen with border. Conrad Fyner, Urach 1481



Titelornament und Einfassung. L. Soardi, Venedig 1499
Title page ornamentation and border. L. Soardi, Venice 1499



Titeleinfassung in Holzschnitt. Sigismund Grimm und Max Wirsung, Augsburg 1519
Title page border, woodcut. Sigismund Grimm and Max Wirsung, Augsburg 1519


APVD INCLYTAM

HESIODI

ASCRAEI POETAE VE/
TVSTISSIMI, OPERA
ET DIES.

NICOLAO VALLA
INTERPRETE.

Cum marginarijs adnotamentis.

GERMANIAE BASILEAM.

Titeleinfassung in der Art des Hans Holbein. Johann Frobens, Basel 1518
Title page border after Hans Holbein. Johann Frobens, Basel 1518

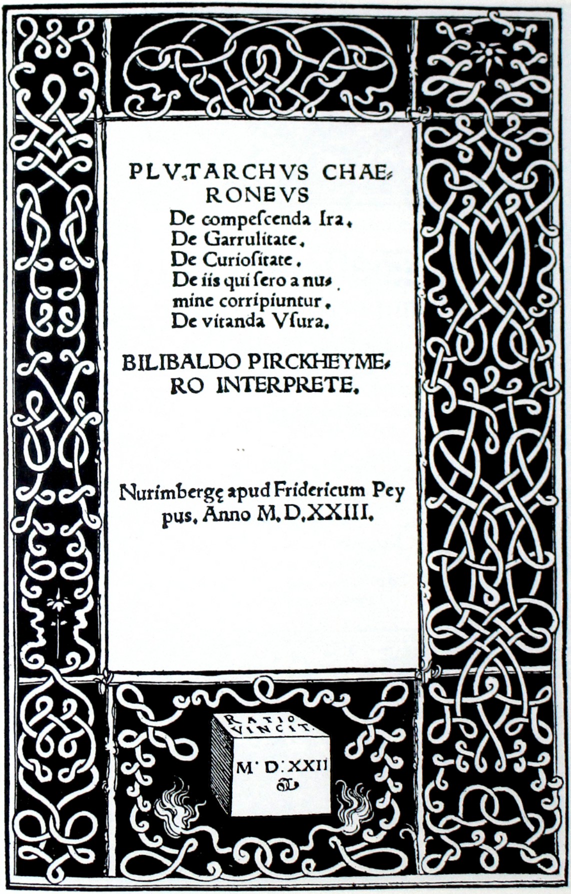
Aurea et pene diuina abbatis si/
culi qui Panormitanus est vulgo appellatus que subscri-
buntur hoc volumine continentur opuscula.
Primum volumen consiliorum eius.
Secundum consiliorum suorum volumen.
Eiusdēq; etiam questiones varie non minus vtiles q̄ ne-
cessarie.
Additus est nouiter supradictis eiusdē domini Panor
mitani tractatus elegās ⁊ quotidianus super cōcilio Ba
siliensi. necnon quoddam conciliū domini Bolognini: in
quibus quidem numeri ⁊ summaria fuere addita cum re
sartione multorum consiliorū in aliorū voluminibus fal-
sum continentiū necnon repertorio indice.

Probe französischer Buchausstattung, 16. Jh.
French book make-up, specimen, 16th cn.

Saſſenſpegel
mit velen nyen Addi=
cien ſan dem Le=
enrechte vnde
Richtſtige.

Ad lectorem Saphicum
cum Gliconico,
Saxonum dicor ſpeculum, legenti
Leges, iuraqꝫ tribuo,
Saxonum lingua loquor, ipſe Saxo
Per me iura leget ſua.

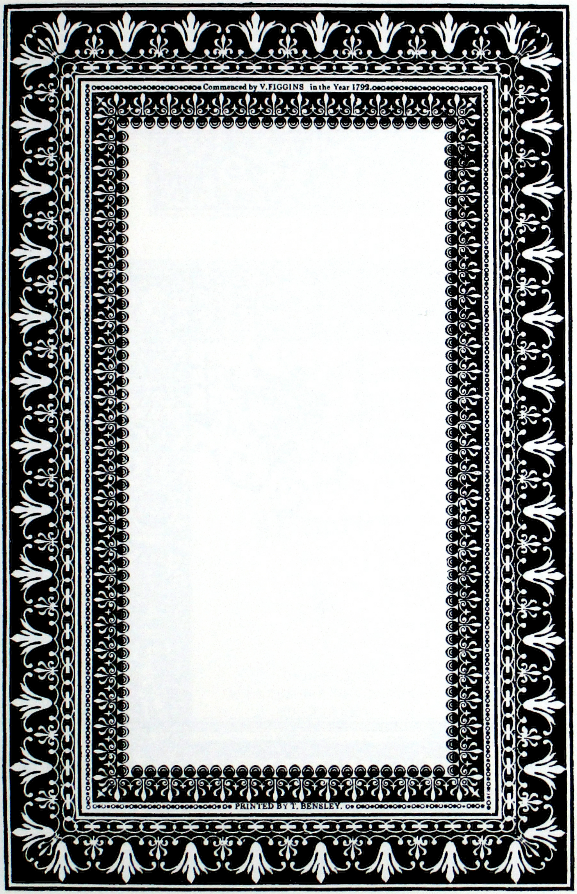
Titelumrahmung. Daniel Hopfer, Anfang 16. Jh.
Title page border. Daniel Hopfer, early 16th cn.


PLV.TARCHVS CHAE-
RONEVS
De compeſcenda Ira,
De Garrulitate,
De Curioſitate,
De iis qui ſero a nu-
mine corripiuntur,
De vitanda Vſura.

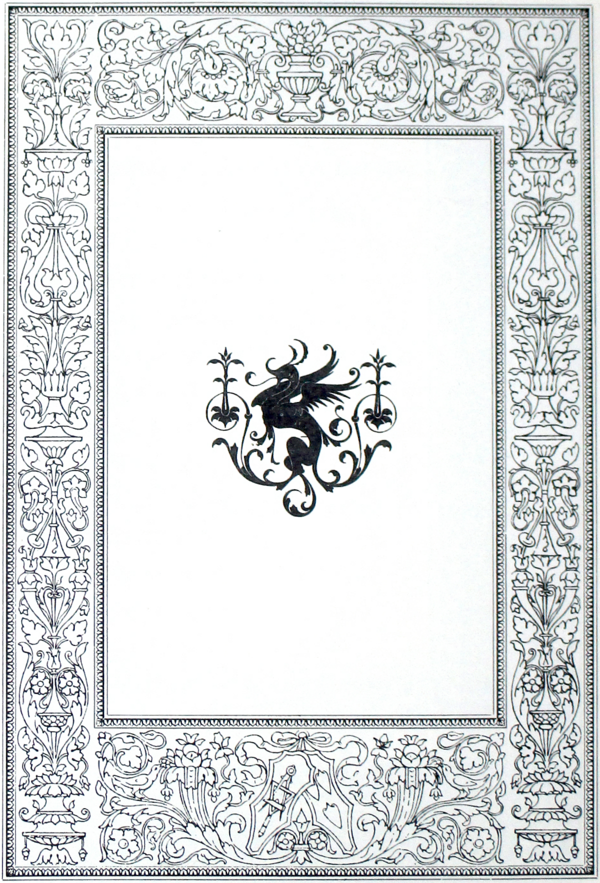
BILIBALDO PIRCKHEYME-
RO INTERPRETE.

Nurimbergę apud Fridericum Pey
pus, Anno M.D.XXIII.

Titeleinfassung in Holzschnitt von Albrecht Dürer. Friedrich Peypus, 1523
Title page border, woodcut by Albrecht Dürer. Friedrich Peypus, 1523



Titeleinfassung des Druckereikatalogs Vincent Figgins, London 1815
Title page border specimen, printing catalogue, Vincent Figgins, London 1815



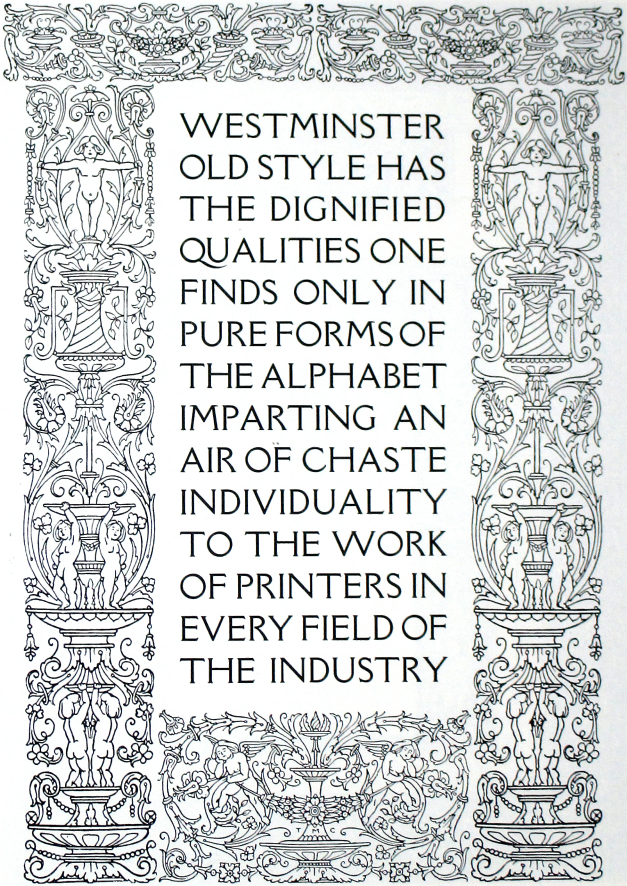
Randeinfassung im Renaissance-Stil, Berlin 1884
Border edging in Renaissance style, Berlin 1884

Unter der glorreichen
Regierung Sr. Majestät
des Deutschen Kaisers
und Königs von
Preußen

Wilhelm

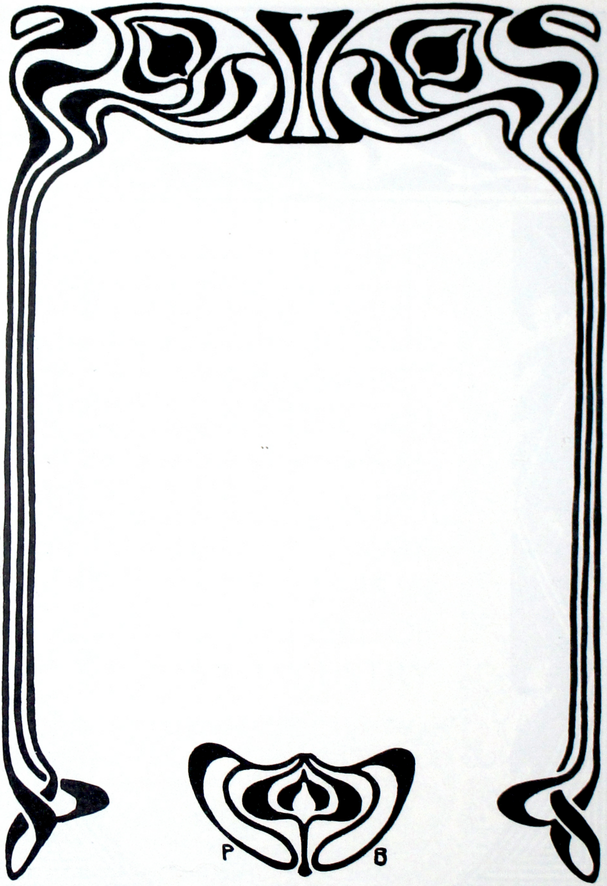
GEDRUCKT
IM DEZEMBER DES JAHRES
MDCCCLXXXIV

Randeinfassungen im Renaissance-Stil, Berlin 1884
Border edgings in Renaissance style, Berlin 1884

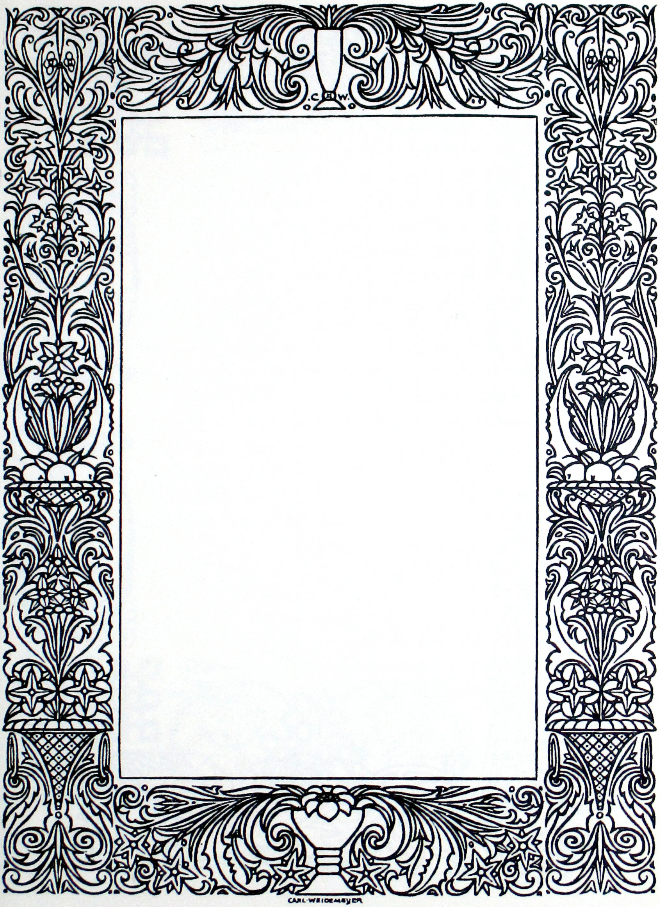


Rahmen im sog. Westminster-Stil
Border in the so-called Westminster style

Titelumrahmung. Albert Knab, 1903
Title page border. Albert Knab, 1903

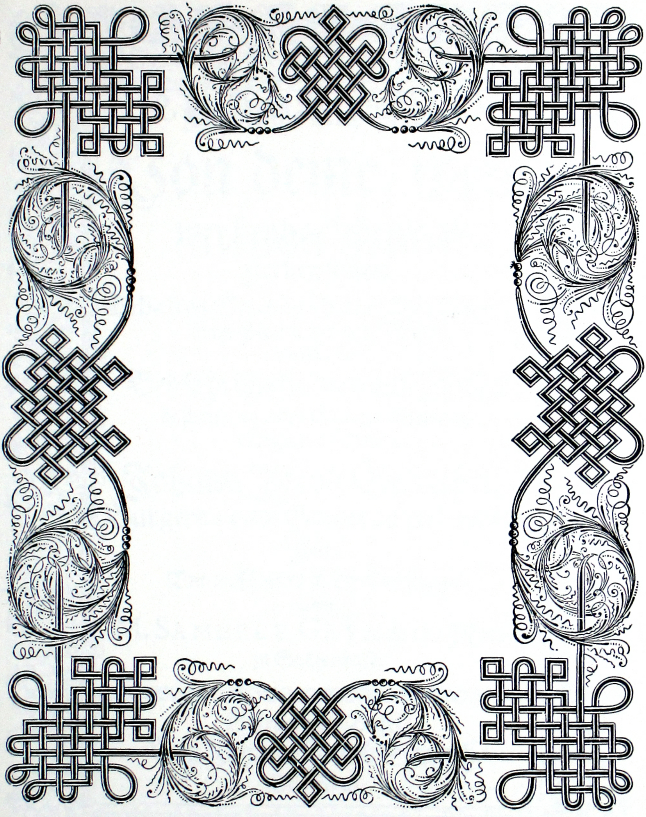


Titelumrahmung. Paul Bürck, 1900
Title page border. Paul Bürck, 1900



Titeleinfassung. Carl Weidemeyer, 1909
Title page border. Carl Weidemeyer, 1909

Randeinfassung, Jugendstil, Anfang 20. Jh.
Border in Art Nouveau style, early 20th cn.



Rahmen mit Flechtmuster, 19. Jh.
Border, plaited and woven, 19th cn.

LOVE POEMS

of

JOHN DONNE

Titeleinfassung mit Arabesken, 1639
Title page border with arabesques, 1639

Christliche Leich-predig/

Von deme/wem

wir beydes leben vnd sterben sollen.

Gehalten Sontags den 23. Apr. An. 1654. in der Pfarzkirchen des Münsters zu Basel/

Bey Christlicher vnd ansehnlicher bestattung/des Ehrenvesten- vnd Vorgeachten Herzen

Johann Jacob Genathen/

Burgers- vnd Buchtruckers daselbsten.

Vnd auff begeren in Truck verfertiget/

Von

M. SAMUELE GRYNÆO, Pfarzer zu St. Leonhard.

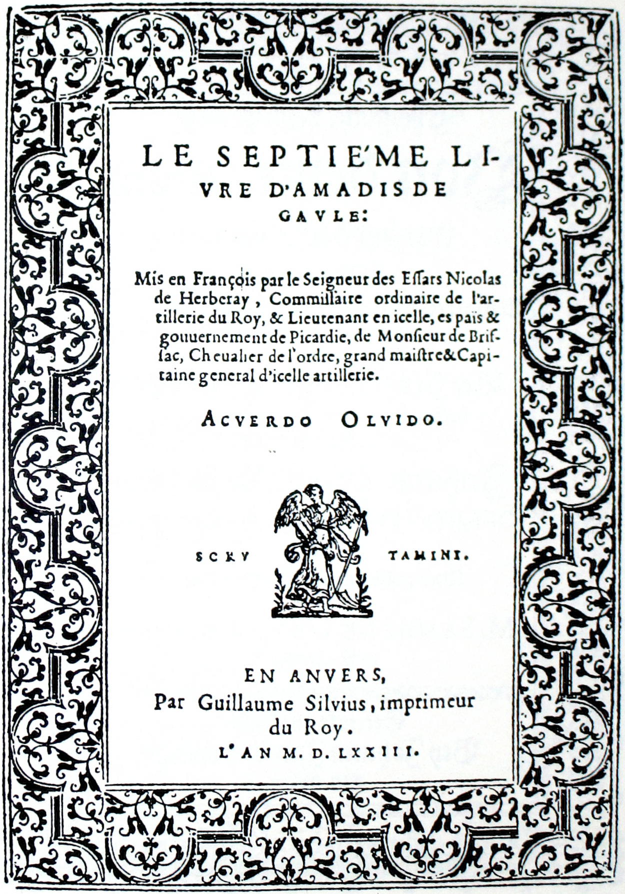
Getruckt zu Basel/

Bey Johann Jacob Genath/

Sel. Erben.

Titeleinfassung mit Arabesken, Basel 1654

Title page border with arabesques, Basel 1654



LE SEPTIE'ME LI-
VRE D'AMADIS DE
GAVLE:

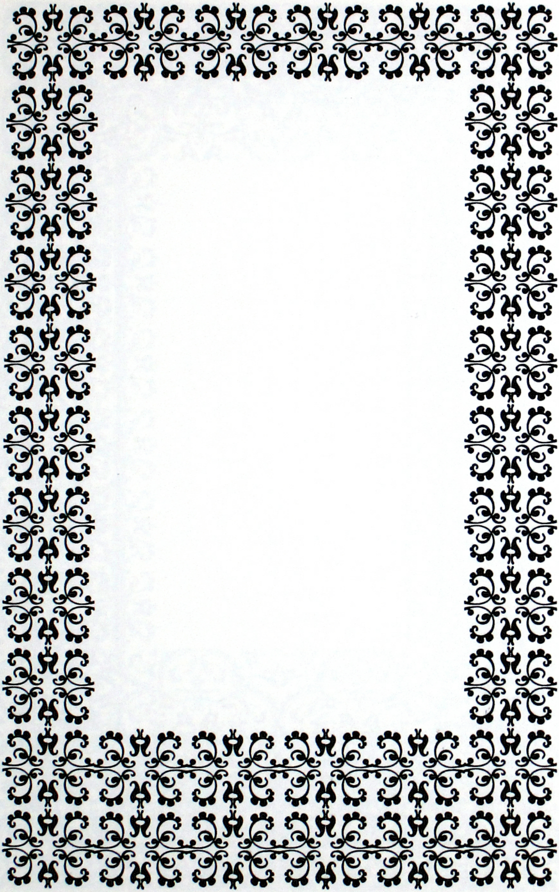
Mis en François par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay, Commissaire ordinaire de l'artillerie du Roy, & Lieutenant en icelle, es païs & gouuernement de Picardie, de Monsieur de Brissac, Cheualier de l'ordre, grand maistre & Capitaine general d'icelle artillerie.

ACVERDO OLVIDO.

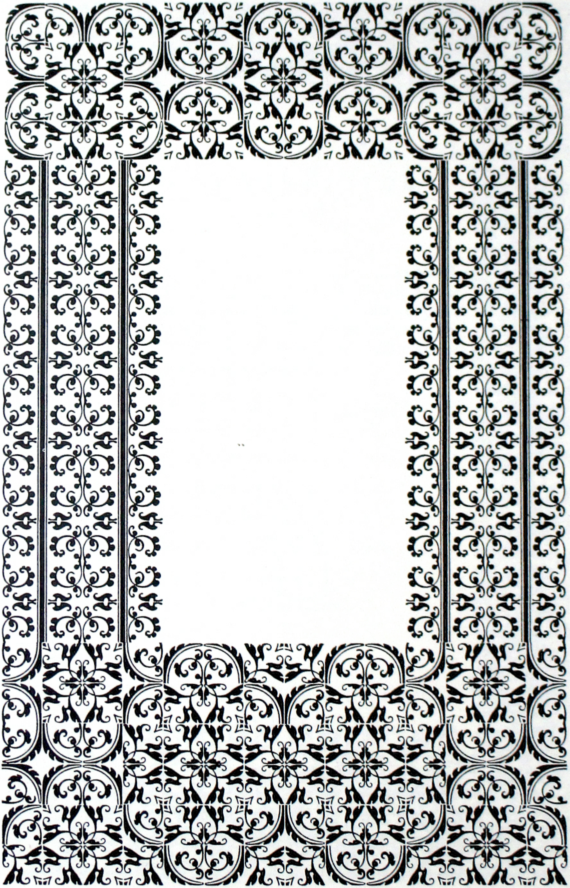
SCRV TAMINI.

EN ANVERS,
Par Guillaume Silvius, imprimeur du Roy.
L'AN M. D. LXXIII.

Gesetzte Titelumrandung mit Granjon-Arabesken. Guillaume Silvius, Antwerpen 1573
Cast title page border with Granjon arabesques. Guillaume Silvius, Antwerp 1573

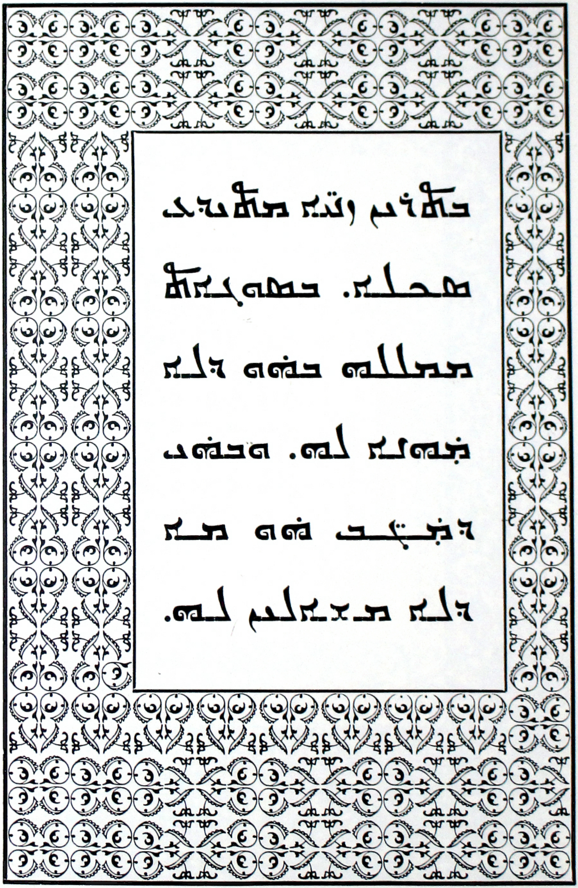


Titeleinfassung mit Arabesken, 16. Jh.
Title page border with arabesques, 16th cn.

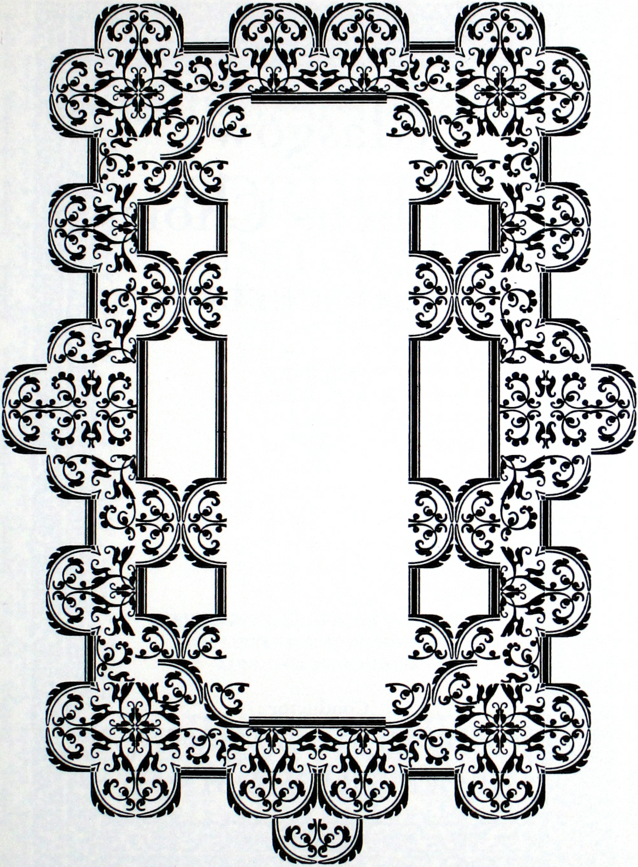


Titelumrahmung mit Granjon-Arabesken, 16. Jh.
Title page border with Granjon arabesques, 16th cn.

Titelumrandung mit Arabesken
Title page border with arabesques



Titeleinfassung mit Arabesken
Title page border with arabesques



Titeleinfassung mit Arabesken
Title page border with arabesques

Glasgow Orpheus Choir Concerts

1923

Conductor

HUGH S. ROBERTON

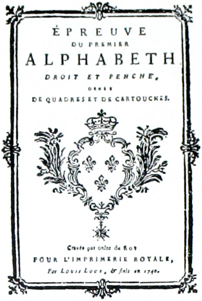
ST. ANDREW'S HALL

Titeleinfassung mit Arabesken
Title page border with arabesques

BORDERS
INITIALS
PRINTERS' FLOWERS
ORNAMENTS

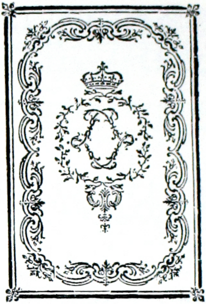
STEPHENSON, BLAKE & CO. LIMITED
THE LETTER FOUNDRY, SHEFFIELD
LONDON & MANCHESTER

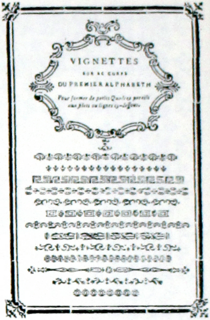
Titeleinfassung mit Arabesken
Title page border with arabesques



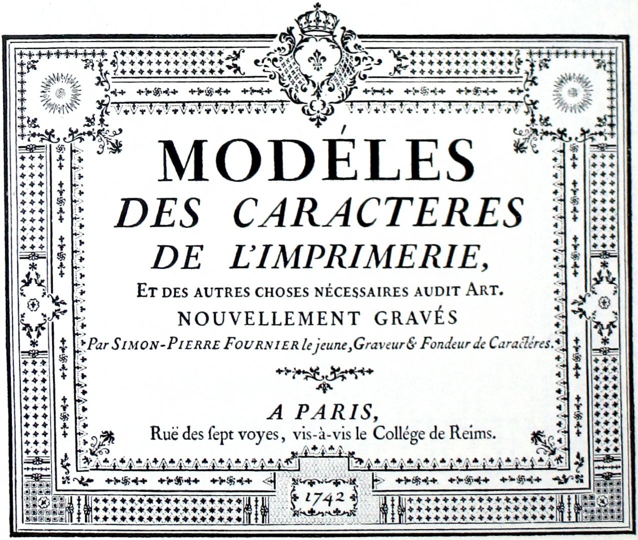
ÉPREUVE
DU PREMIER
ALPHABETH
DROIT ET PENCHE,
ORNÉE
DE QUADRES ET DE CARTOUCHES.

Gravés par ordre du Roy
POUR L'IMPRIMERIE ROYALE,
Par Louis Luce, & finis en 1740.





VIGNETTES
SUR LE CORPS
DU PREMIER ALPHABETH

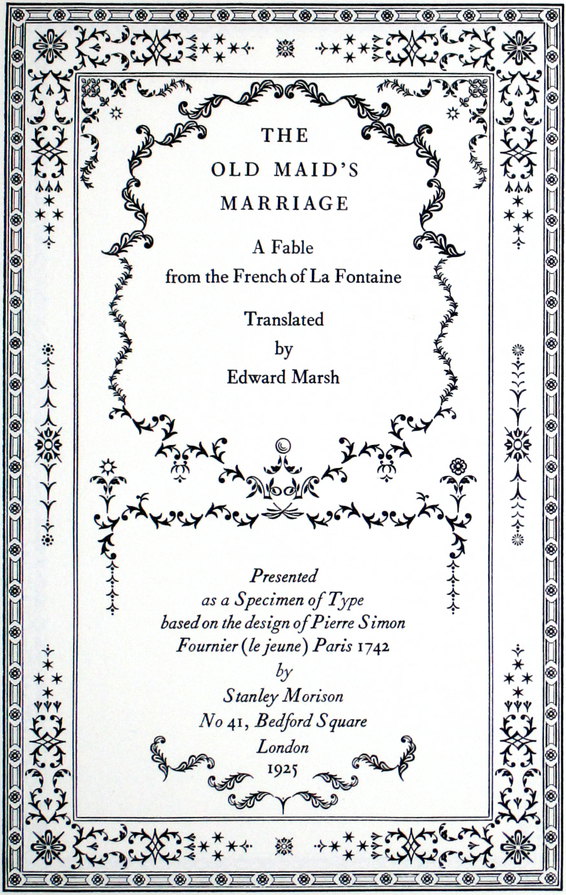


MODÉLES
DES CARACTERES
DE L'IMPRIMERIE,
ET DES AUTRES CHOSES NÉCESSAIRES AUDIT ART.
NOUVELLEMENT GRAVÉS
Par SIMON-PIERRE FOURNIER le jeune, Graveur & Fondeur de Caractéres.

A PARIS,
Ruë des sept voyes, vis-à-vis le Collége de Reims.

1742

Titeleinfassungen. Pierre-Simon Fournier d.J. und andere, 1742
Title page borders. Pierre-Simon Fournier the younger and others, 1742



THE

OLD MAID'S

MARRIAGE

A Fable

from the French of La Fontaine

Translated

by

Edward Marsh

Presented

as a Specimen of Type

based on the design of Pierre Simon

Fournier (le jeune) Paris 1742

by

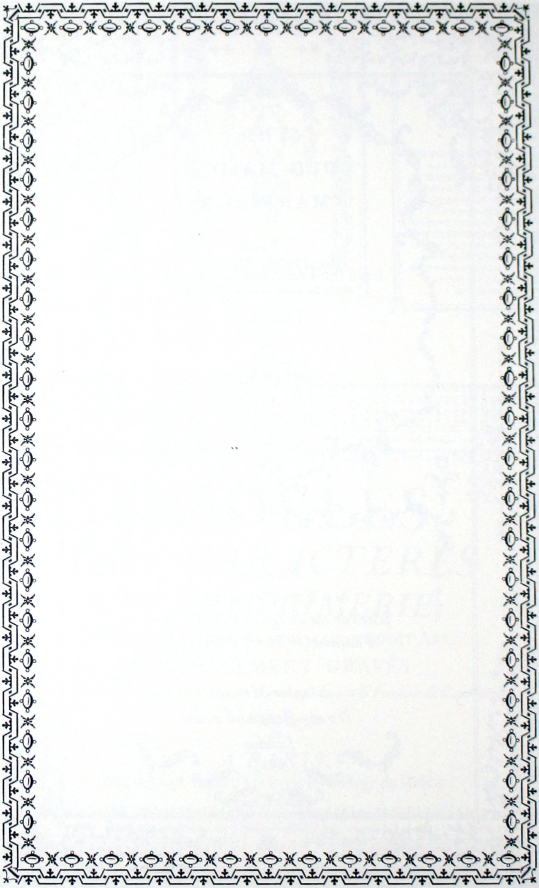
Stanley Morison

No 41, *Bedford Square*

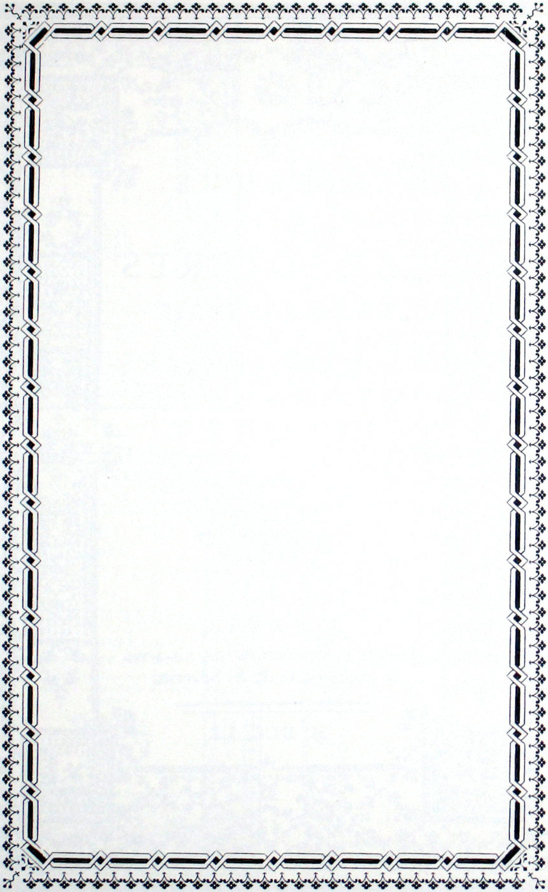
London

1925

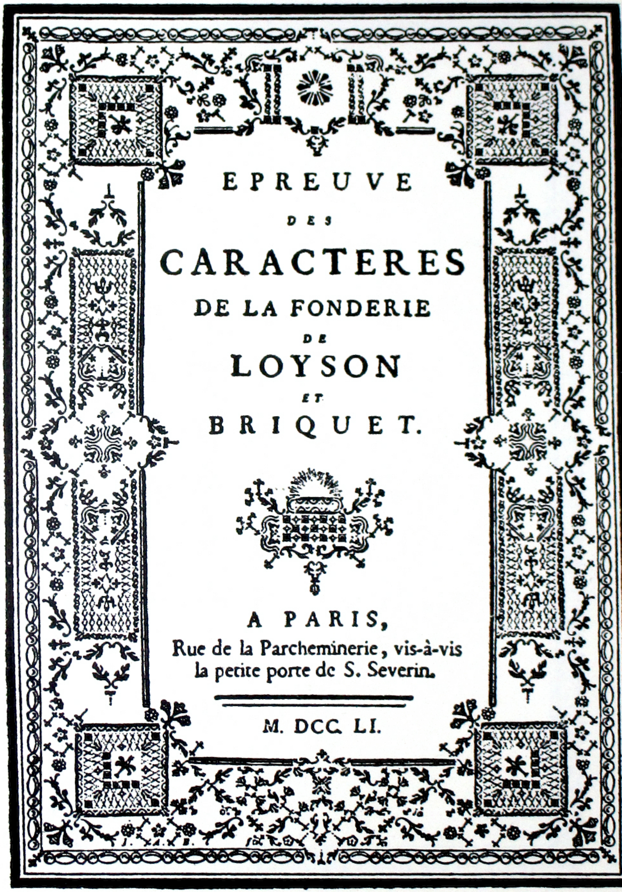
Titelblatt. Pierre-Simon Fournier d. J., Paris 1742
Title page by Pierre-Simon Fournier the younger, Paris 1742



Rahmen mit Röschen. Holland, 1748
Border with rosettes. Holland, 1748



Rahmen mit Röschen. Holland, 1748
Border with rosettes. Holland, 1748



EPREUVE

DES

CARACTERES

DE LA FONDERIE

DE

LOYSON

ET

BRIQUET.

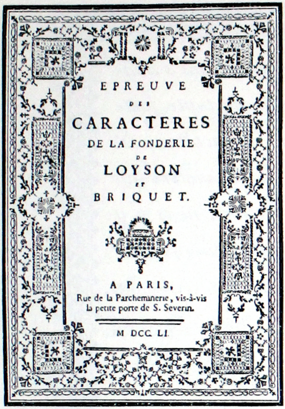
A PARIS,

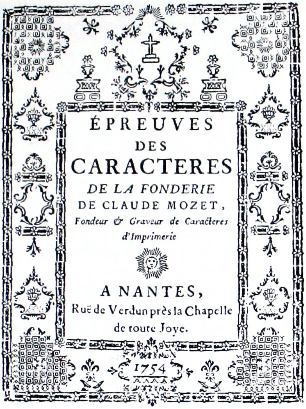
Rue de la Parcheminerie, vis-à-vis

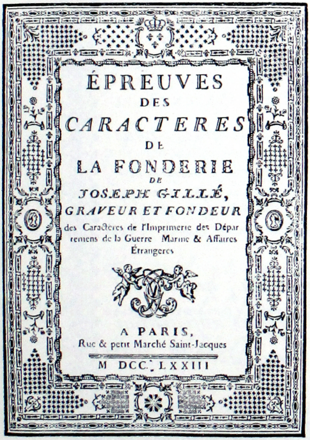
la petite porte de S. Severin.

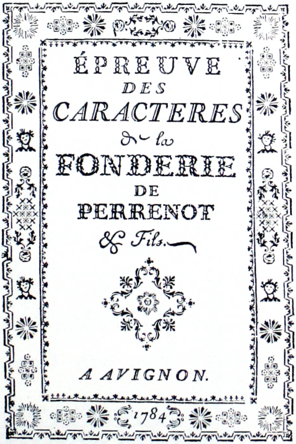
M. DCC. LI.

Titelseite von Loyson et Briquet, Paris 1751
Title page from Loyson et Briquet, Paris 1751


EPREUVE
DES
CARACTERES
DE LA FONDERIE
DE
LOYSON
ET
BRIQUET.
A PARIS,
Rue de la Parcheminerie, vis-à-vis
la petite porte de S. Severin.
M DCC. LI.


ÉPREUVES
DES
CARACTERES
DE LA FONDERIE
DE CLAUDE MOZET,
Fondeur & Graveur de Caracteres
d'Imprimerie
A NANTES,
Ruë de Verdun près la Chapelle
de toute Joye.
1754


ÉPREUVES
DES
CARACTERES
DE
LA FONDERIE
DE
JOSEPH GILLÉ,
GRAVEUR ET FONDEUR
des Caractères de l'Imprimerie des Départemens de la Guerre Marine & Affaires Étrangeres
A PARIS,
Rue & petit Marché Saint-Jacques
M DCC. LXXIII


ÉPREUVE
DES
CARACTERES
de la
FONDERIE
DE
PERRENOT
& Fils.
A AVIGNON.
1784

Verschiedene Titelseiten, Frankreich, 1751–1784
Various title pages, France, 1751–1784

Cette Fonderie de Caractéres s'augmentera de tems en tems de toute ſorte des beaux & nouveaux Caractéres, & nous nous efforcerons de la mettre au plus-haut degré de Perfection; nous n'y épargnerons ni fraix ni peine, pour faire paroître LE TRES-NOBLE ART DE L'IMPRIMERIE *dans ſon plus - grand Eclat, & pour mettre* NÔTRE VILLE, *comme* L'UNIQUE MERE DE CET ART, *dans ſon premier Luſtre.*

Si quelques Savans aù Profeſſeurs auront envie de faire fondre DES CARACTERES DES LANGUES ORIENTALES *pour l'Impreſſion des Ouvrages, nous ſommes prèts à leur ordre de les aprêter le plus-correctement, qu'on les puiſſe ſoûhaiter.*

Outre l'Augmentation, qu'on voit depuis l'année 1748 juſques aujourdhui dans cette Epreuve, nous avons encore en=

Musterblatt mit Umrahmung, 1757
Specimen sheet with border, 1757

Amsterdam den 17

Insonders Hochgeehrter Herr!

Dieses dienet zum beliebigen Aviso, daß wir an dero geehrtesten adressen dato abgesandt haben, die nachfolgende Stücker mit

Wir bitten hiemit, nach Gott gebe glücklicher Ankunfft und emp=fang, dieselbigen weiter an Herrn

zu befördernn, die Unkosten auff denen Stückern nach zu nehmen, und uns von den erfolgten Transito Bericht zu geben; und verharren nach erlassung in des Allerhöch=sten obhuth

Musterblatt mit Umrahmung, 1768
Specimen sheet with border, 1768

EULOGY

OF PIERRE SIMON

FOURNIER LE JEUNE

PIERRE SIMON FOURNIER, engraver and type-cutter, was born in Paris on 16th September, 1712, of parents whose probity amply made up for a lack of property which fortune had refused to them.

His father, Jean-Claude Fournier, learnt foundry work in Paris from Mr. Cott[1], whom he left at an early age to go to La Flèche and then returned to Paris; in 1698 he entered with the widow of Guillaume Le Bé, third of a memorable name in typography. This lady had remained a widow with four daughters, whose support Fournier soon became and whose house he conducted for more than thirty years with a very uncommon disinterestedness and zeal. He finally married one of his compatriots, by whom he had three daughters, who are as many models of virtue, and who are the principal consolation of this respected mother; he also had six sons by her, of whom three died at an early age. Fournier's eldest son

[1] The son of this Mr. Cott had commenced a great work on his art, of which only a few sheets were printed.

Vorwort des Nekrologs auf Pierre-Simon Fournier d. J., 1770
Foreword, eulogy of Pierre-Simon Fournier the younger, 1770

EULOGY
OF
PIERRE SIMON FOURNIER
le Jeune

TRANSLATED FROM THE
NÉCROLOGE DES HOMMES CÉLÈBRES
1770

Printed for THE FLEURON *in types of*
Fournier's design, revived by the
LANSTON MONOTYPE CORPORATION LTD
1926

Titelblatt des Nekrologs auf Pierre-Simon Fournier d. J., 1770
Title page, eulogy of Pierre-Simon Fournier the younger, 1770

LES

LIVRETS TYPOGRAPHIQUES

des

FONDEURS FRANÇAIS

1621–1835

Étude Historique, et Bibliographie

par

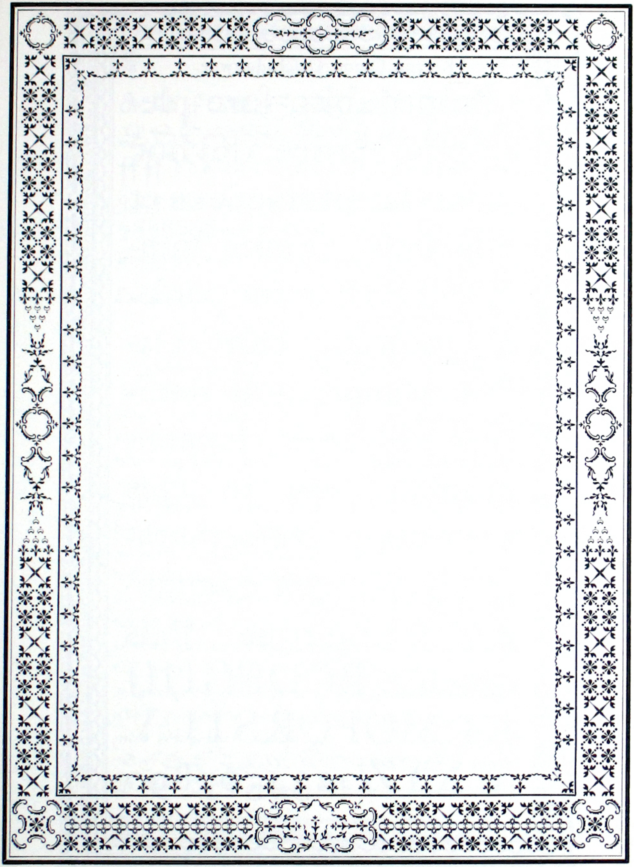
MARIUS AUDIN

Lyon

En souscription · paraîtra en mars 1927
In-4to avec 60 planches
Edition de 200 exemplaires
dont 25 sur Batchelor

CAMBRIDGE
Printed at the University Press
1927

Titeleinfassung im Rokoko-Stil. Frankreich, 18. Jh.
Title page border in rococo style, France, 18th cn.

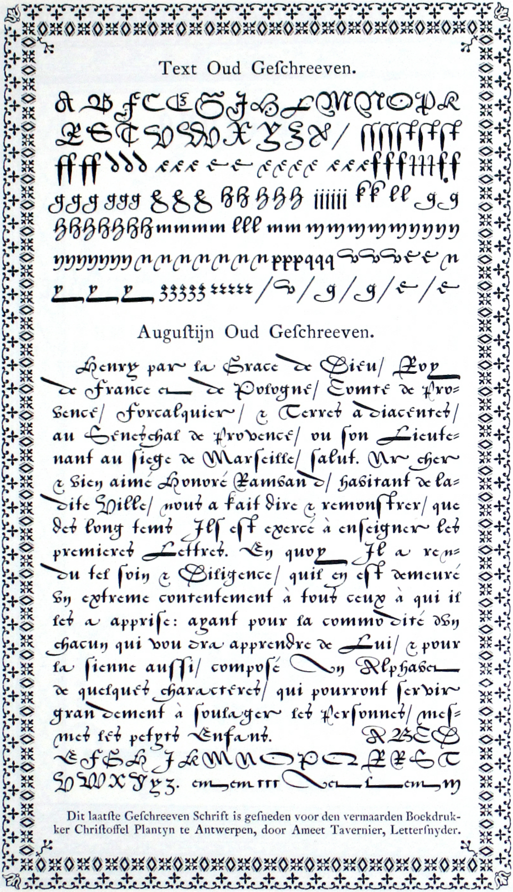


Titeleinfassung im Rokoko-Stil. Frankreich, 18. Jh.
Title page border in rococo style, France, 18th cn.

Kleyne Canon Geſchaduuwde.

Non dubito fore plerosque, Attice, qui hoc genus ſcripturae leve et non ſatis dignum ſummorum virorum perſonis judicent, cum relatum legent, quis muſicam docuerit Epaminondam, aut in ejus virtutibus commemorari ſaltaſſe eum commode, ſcienterque tibiis cantaſſe. BCDFGHIJ KLMOPQRSTUV WXYZ 1234567890

Titeleinrahmung, Holland, 1772
Title page border, Holland, 1772


Text Oud Gefchreeven.

Auguftijn Oud Gefchreeven.

Henry par la Grace de Dieu/ Roy de France et de Pologne/ Comte de Provence/ Forcalquier/ et Terres adiacentes/ au Seneschal de Provence/ ou son Lieutenant au siege de Marseille/ salut. Nostre cher et bien aimé Honoré Ramband/ habitant de ladite Ville/ nous a fait dire et remonstrer/ que des long temps Il s'est exercé à enseigner les premieres Lettres. En quoy Il a rendu tel soin et diligence/ quil en est demeuré un extreme contentement à tous ceux à qui il les a apprise: ayant pour la commodité d'un chacun qui voudra apprendre de Lui/ et pour la sienne aussi/ composé un Alphabet de quelques characteres/ qui pourront servir grandement à soulager les personnes/ mesmes les petits Enfants.

Dit laatfte Gefchreeven Schrift is gefneden voor den vermaarden Boekdrukker Chriftoffel Plantyn te Antwerpen, door Ameet Tavernier, Letterfnyder.

Musterblatt mit Umrahmung. Christoffel Plantyn, Antwerpen 1768
Specimen sheet with border, Christoffel Plantyn, Antwerp 1768

Erklärung
einer
neu-erfundenen und gemeinnützlicheren Einrichtung
der
Stück-Linien und Zwischenspäne
mit den dazu gehörigen Tabellen

nebst einer Anmerkung
über die
gegossenen Stege

zum Nutzen der Buchdrucker-Kunst
herausgegeben
von Wilhelm Haas.

Basel 1772.

Titelblatt eines Musterkatalogs. Wilhelm Haas, Basel 1772
Title page of a specimen catalogue. Wilhelm Haas, Basel 1772

Fraktur-Kursiv

Lichte Weiß-Fraktur

Entworfen von

Professor E. R. Weiß

Berlin

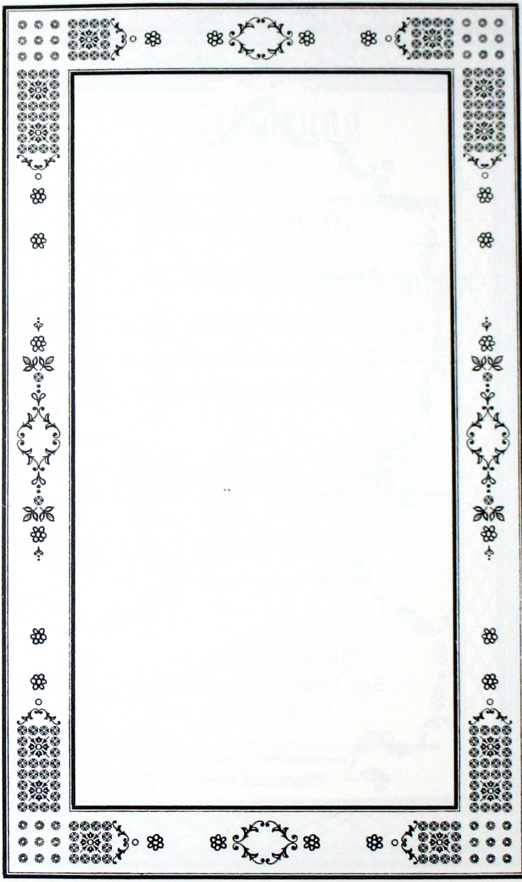
Bauersche Gießerei

Schriftgießerei Flinsch

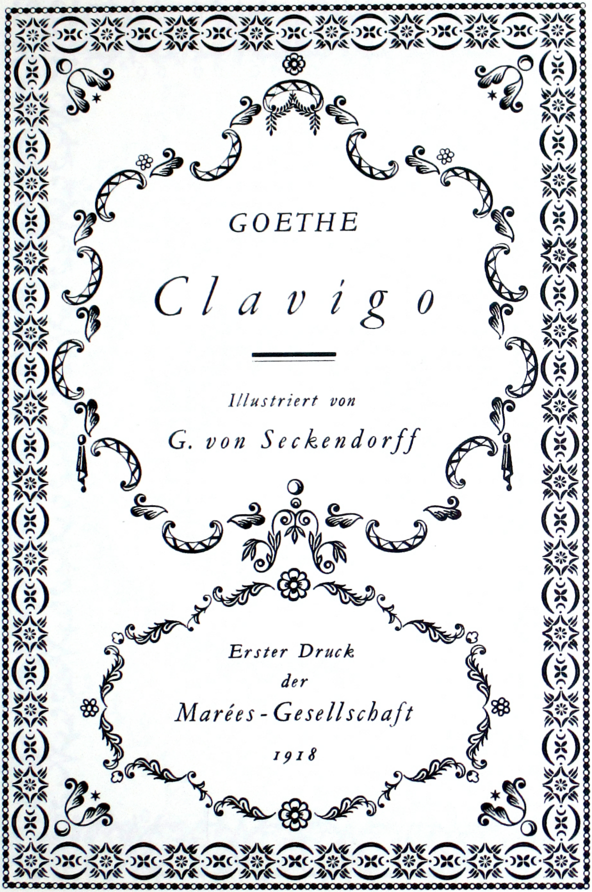
Frankfurt a. M.

Gegründet 1837

Musterblatt im Stil des Rokoko. Emil Rudolf Weiß, um 1910
Specimen sheet in rococo style. Emil Rudolf Weiß, about 1910



Musterblatt im Stil des Rokoko. Emil Rudolf Weiß, Berlin 1913
Specimen sheet in rococo style. Emil Rudolf Weiß, Berlin 1913



GOETHE

Clavigo

Illustriert von

G. von Seckendorff

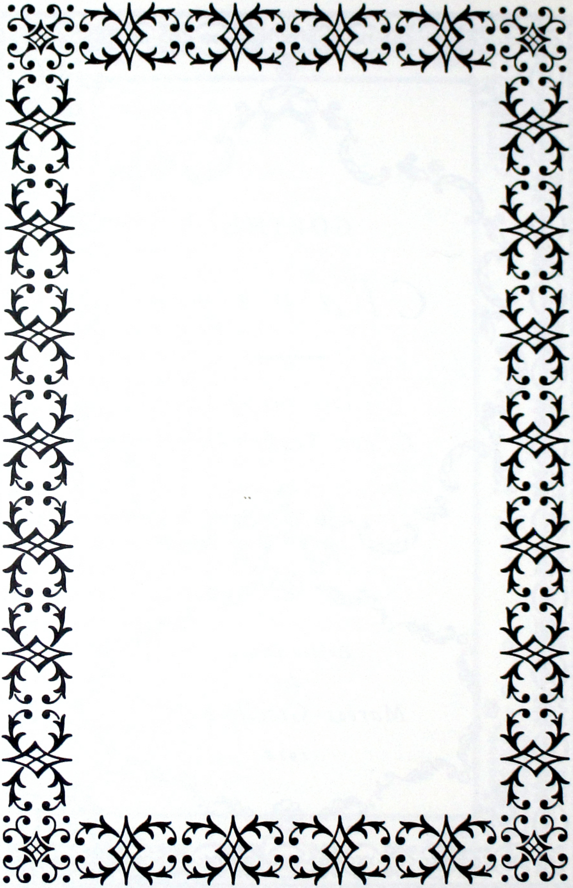
Erster Druck

der

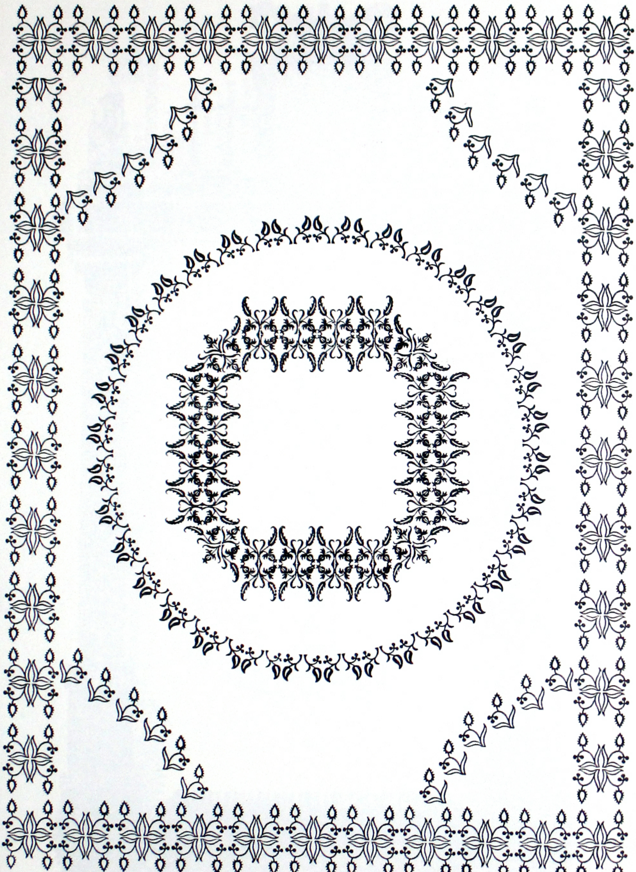
Marées-Gesellschaft

1918

Musterblatt im Stil des Rokoko. Emil Rudolf Weiß, 1918
Specimen sheet in rococo style. Emil Rudolf Weiß, 1918

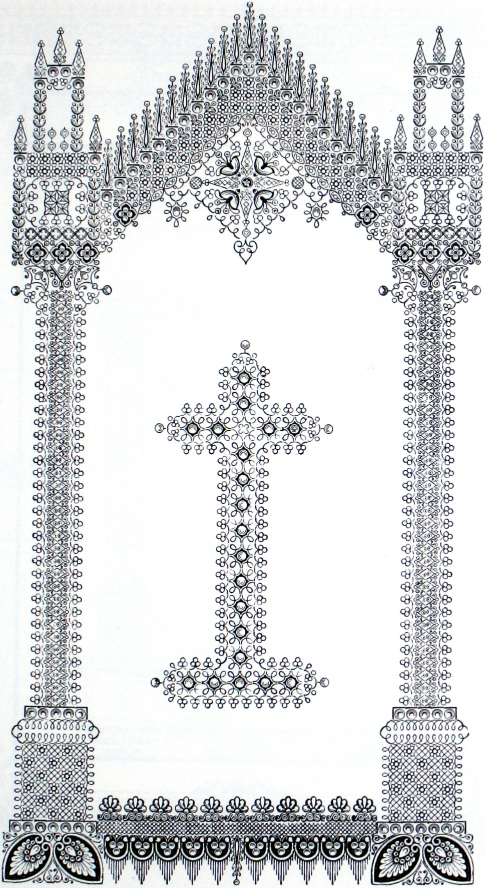


Musterblatt im Stil des Rokoko. Emil Rudolf Weiß, 1912
Specimen sheet in rococo style. Emil Rudolf Weiß, 1912

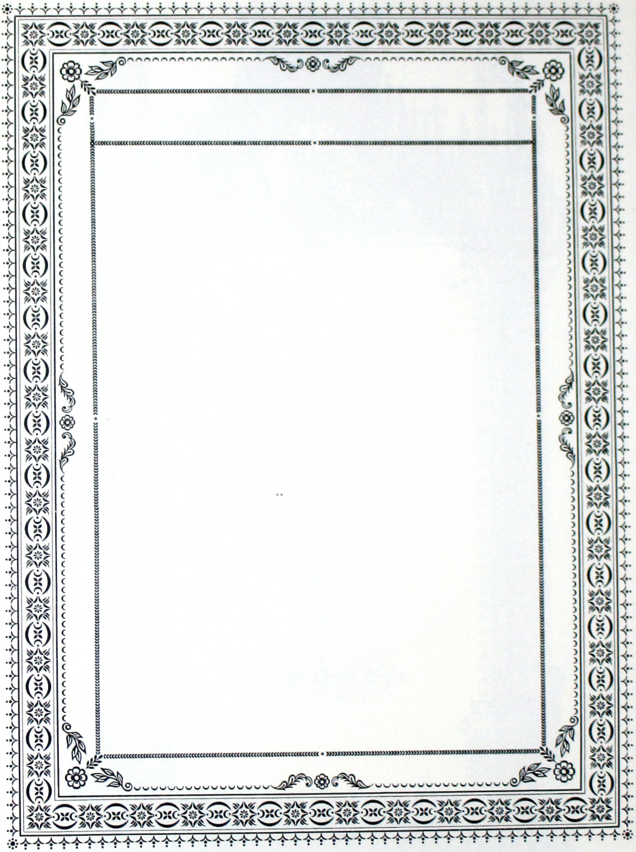


Titeleinfassung im Stil des Rokoko, Anfang 20. Jh.
Title page border in rococo style, early 20th cn.

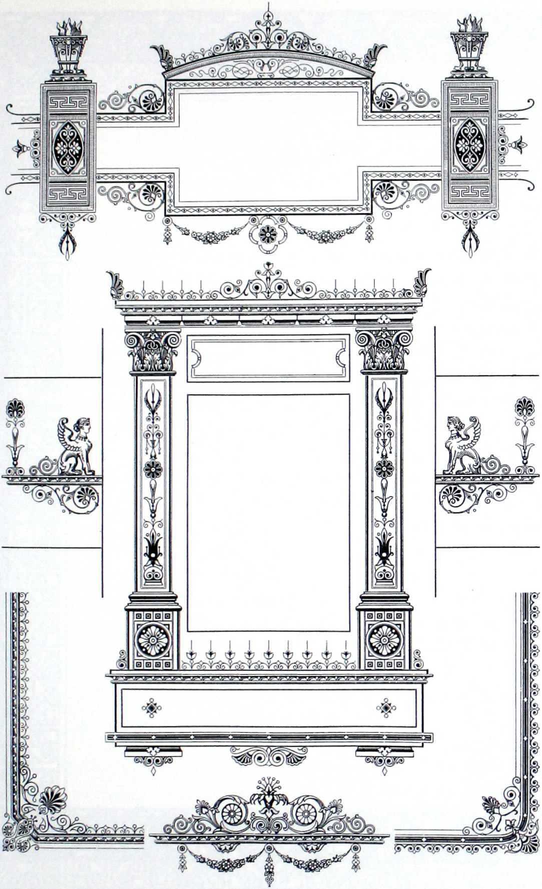
Einfassung in Tempelform. Historismus, München 1839
Border in temple form. Academicism, Munich 1839



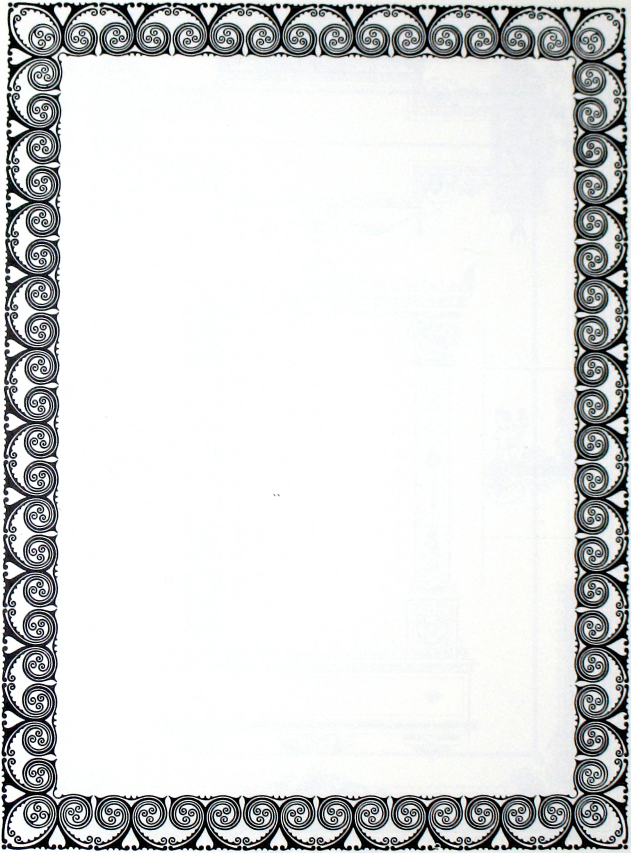
Einfassung in Tempelform. Historismus, München 1839
Border in temple form. Academicism, Munich 1839



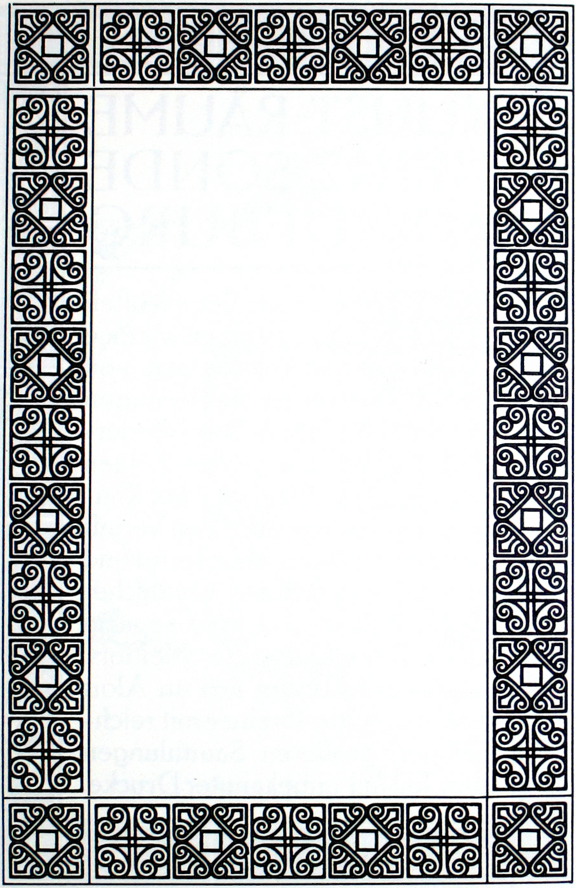
Titeleinfassung im Stil des Rokoko, Anfang 20. Jh.
Title page border in rococo style, early 20th cn.



Historistische Einfassungen. J. G. Schelter & Giesecke, um 1900
Academicistic borders. J. G. Schelter & Giesecke, about 1900



Rahmen. Peter Behrens, 1908
Border. Peter Behrens, 1908

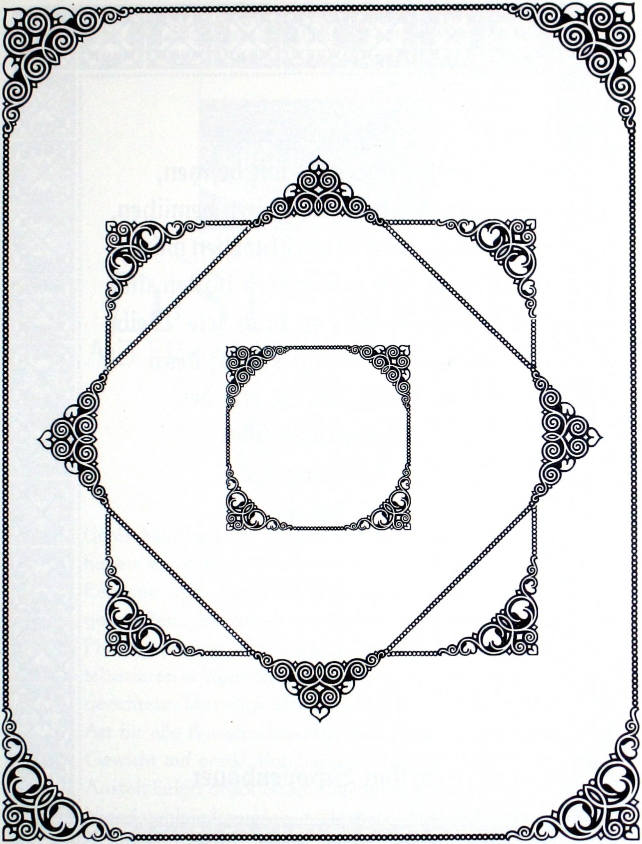


Rahmen und Leisten. Peter Behrens, 1908
Border and row ornaments. Peter Behrens, 1908

KUNST-RÄUME HEINZ SONDE MAGDEBURG

Mitte Januar des nächſten Jahres eröffnen wir eine Sonderausſtellung von neueren Radierungen deutſcher Künſtler. Den Vordergrund bilden die großen Folgen von radierten Blättern Max Klingers: Paraphraſe über den Verluſt eines Handſchuhs, Vom Tode I und vom Tode II, Rettung Ovidiſcher Opfer, ſodann noch etwa zwanzig kleine Einzelblätter des Meiſters. Inhaltlich ſchließen ſich an Alois Kolb und Otto Greiner mit reichhaltigen größeren Sammlungen zum Teil faſt unbekannter Drucke.

Rahmen und Leisten. Peter Behrens, 1908
Border and row ornaments. Peter Behrens, 1908

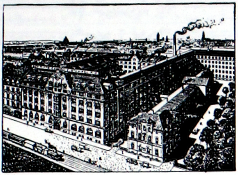


Rahmen und Schmuck-Ecken. Friedrich Wilhelm Kleukens, um 1910
Borders and decorative corner-pieces. Friedrich Wilhelm Kleukens, about 1910

Ich meine, wir
sollten das, was wir besitzen,
bisweilen uns so anzusehen bemühen,
wie uns dasselbe vorschweben würde,
nachdem wir es verloren hätten und
zwar jedes, was es auch sei: Weib,
Kind, Pferd und Hund; denn
meistens belehrt erst der
Verlust uns über
den Wert der
Dinge

Arthur Schopenhauer

Titeleinfassung. Friedrich Wilhelm Kleukens, 1913
Title page border. Friedrich Wilhelm Kleukens, 1913



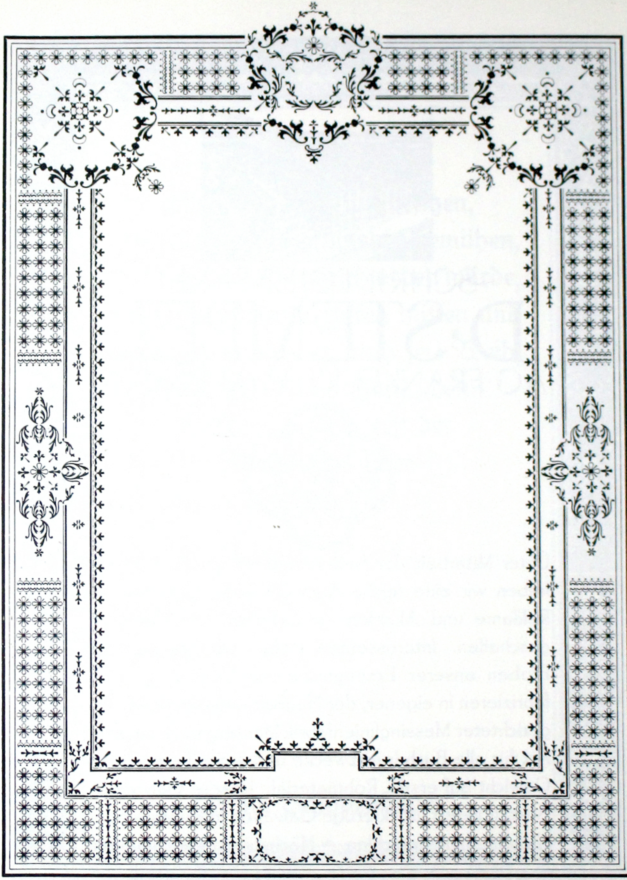
SCHRIFTGIESSEREI

D·STEMPEL

AG·FRANKFURT AM MAIN·SÜD

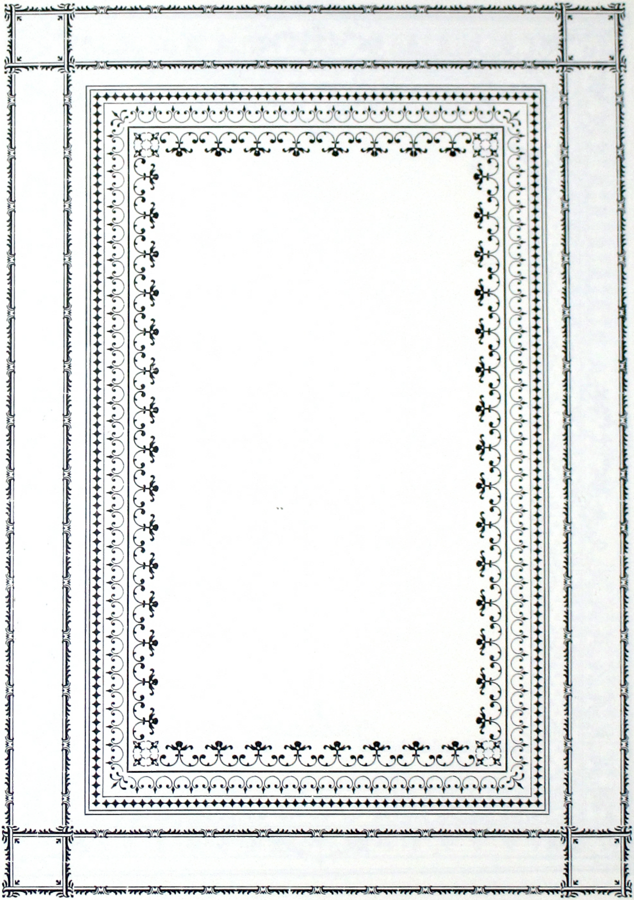
Unter Mitarbeit der bedeutendsten graph. Künstler haben wir eine reiche Auswahl von Neuheiten für Reklame und Akzidenz in Schriften und Schmuck geschaffen. Interessenten stehen wir jederzeit mit Proben unserer Erzeugnisse zur Verfügung. Wir fabrizieren in eigener, der Neuzeit entsprechend eingerichteter Messinglinienfabrik Messingmaterial jeder Art für alle Buchdruckzwecke und legen besonderes Gewicht auf erstkl. Rohmaterial. Unsere Galvanopl. Anstalt liefert druckfertige Galvanos in Kupfer- oder Nickelstahlniederschlag. * Höchste Auszeichnungen

Titelblatt der Schriftgießerei Stempel, Frankfurt am Main 1913
Title page of type foundry catalogue of D. Stempel, Frankfurt 1913



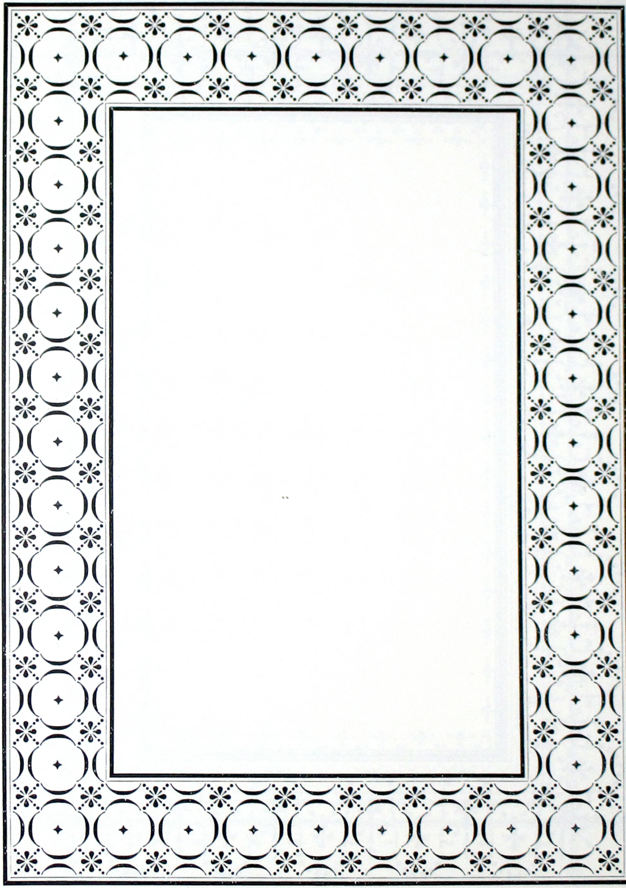
Rahmen im Rokoko-Stil der Monotype Corp., London 1926
Border in rococo style of the Monotype Corp., London 1926

Rahmen im Rokoko-Stil der Monotype Corp., London 1926
Border in rococo style of the Monotype Corp., London 1926

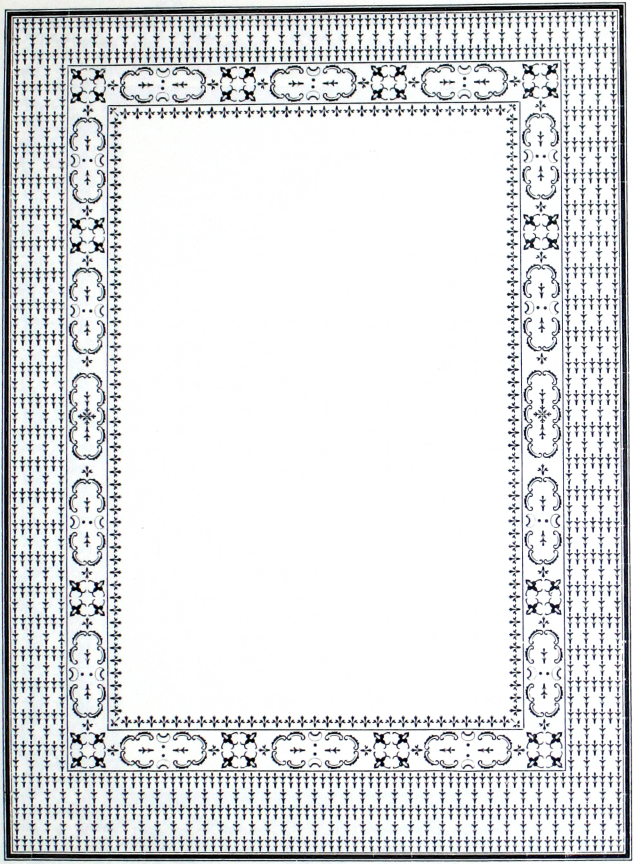


Rahmen im Rokoko-Stil der Monotype Corp., London 1926
Border in rococo style of the Monotype Corp., London 1926

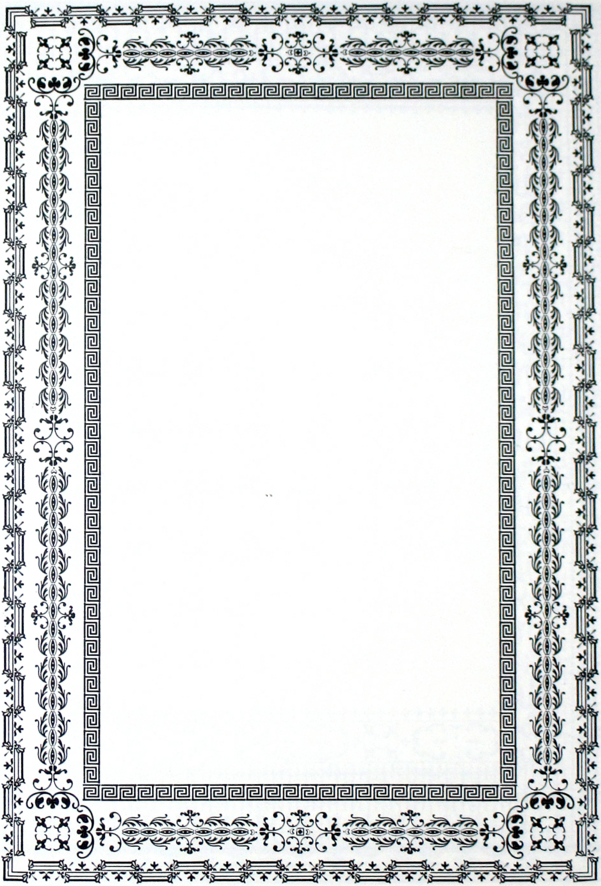
Rahmen im Rokoko-Stil der Monotype Corp., London 1926
Border in rococo style of the Monotype Corp., London 1926



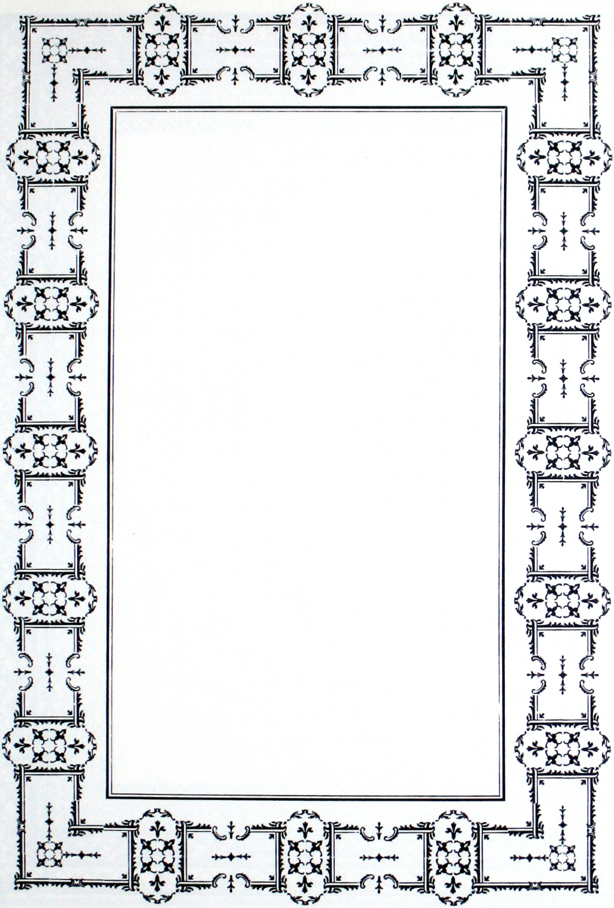
Rahmen im Rokoko-Stil der Monotype Corp., London 1926
Border in rococo style of the Monotype Corp., London 1926



Rahmen im Rokoko-Stil der Monotype Corp., London 1926
Border in rococo style of the Monotype Corp., London 1926

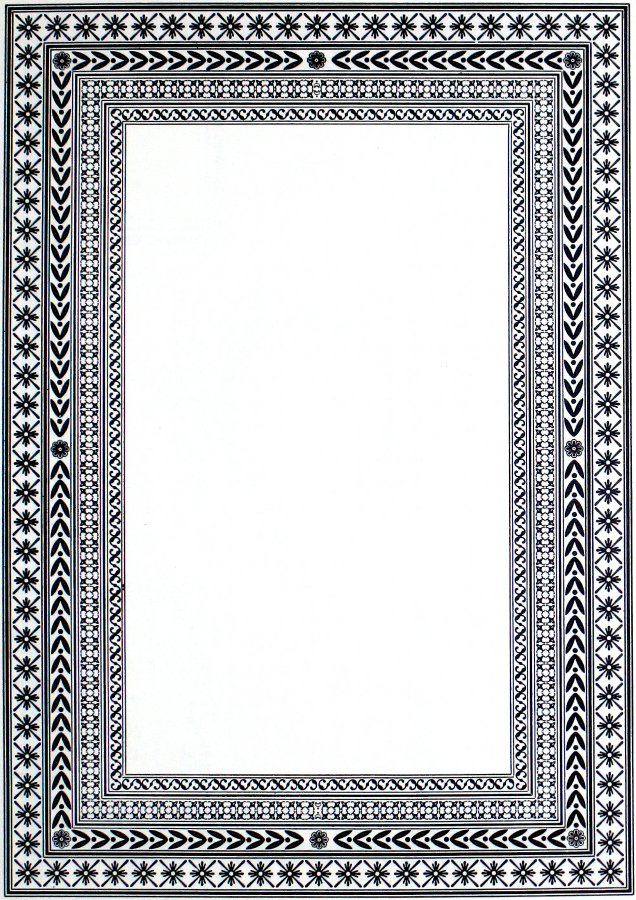


Rahmen im Rokoko-Stil der Monotype Corp., London 1926
Border in rococo style of the Monotype Corp., London 1926

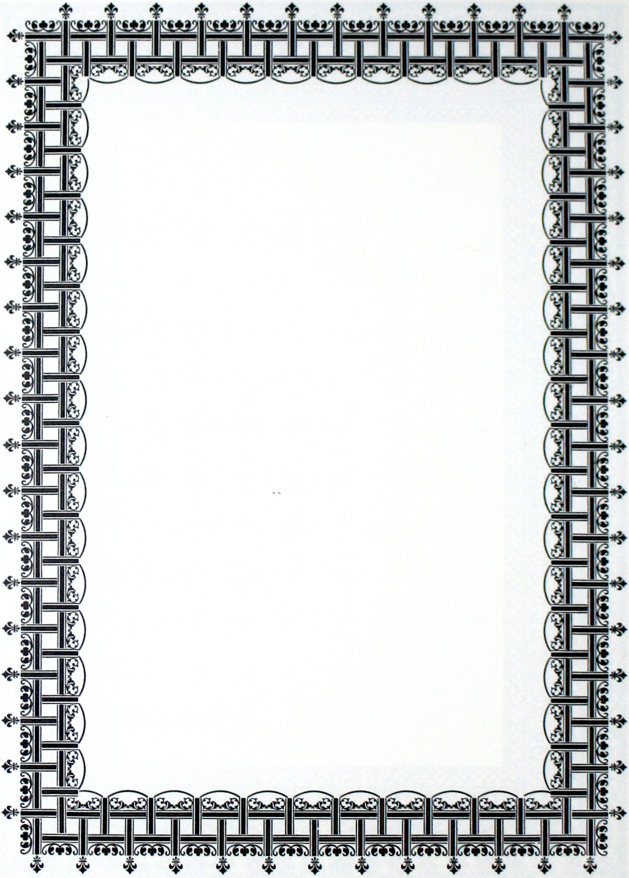


Rahmen im Rokoko-Stil der Monotype Corp., London 1926
Border in rococo style of the Monotype Corp., London 1926

Einfassung der Monotype Corp., London 1926
Border of the Monotype Corp., London 1926



Einfassung der Monotype Corp., London 1926
Border of the Monotype Corp., London 1926



Einfassung der Monotype Corp., London 1926
Border of the Monotype-Corp., London 1926

EX-LIBRIS

ODYSSEUM

∴

F.Q.W.

CIREDERF
DRAW

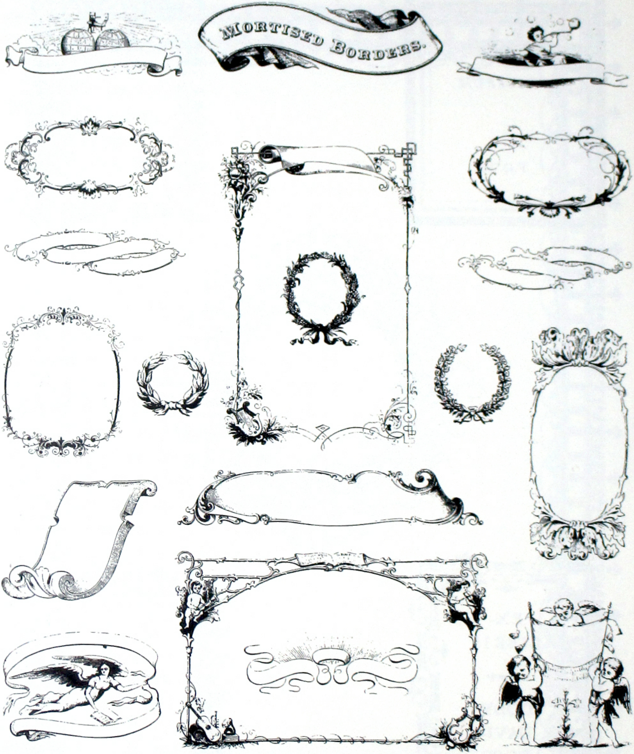
QUIXOTE'S
LODGE
HIS BOOK

EX-
LIBRIS

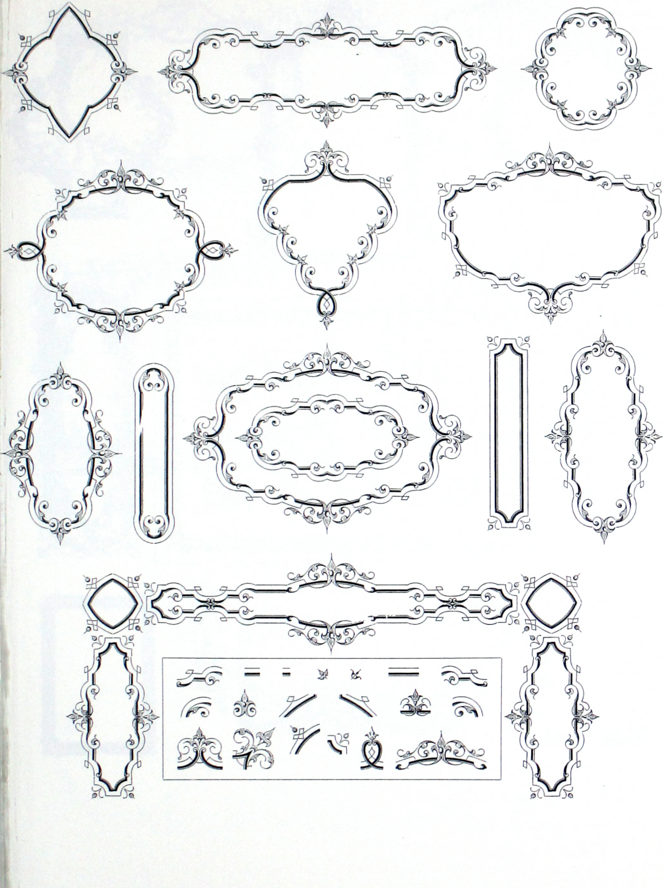
DODY
DAVI-
DOFF

THIS BOOK
IS FROM
THE
TURQUOISE
BED-ROOM
OF
DRAFTY
CASTLE

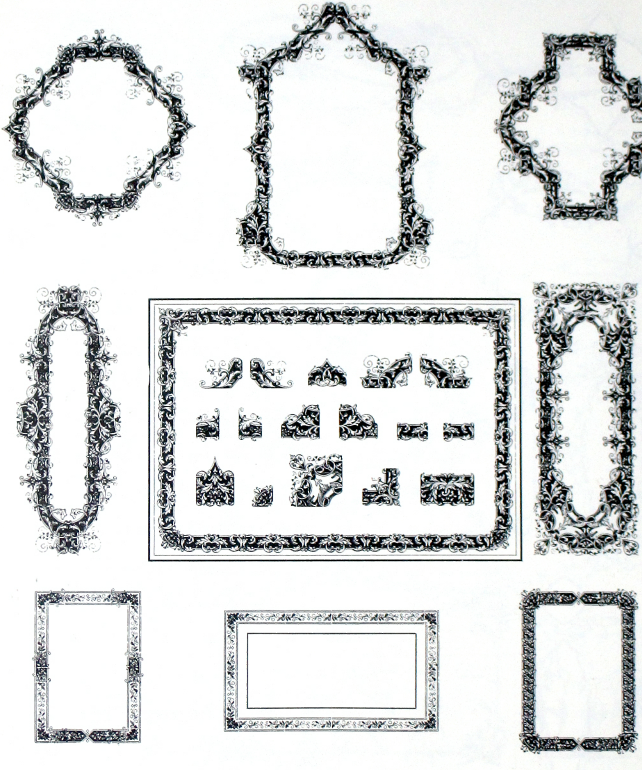
Rahmen im Rokoko-Stil der Monotype Corp.
Borders in rococo style of the Monotype Corp.



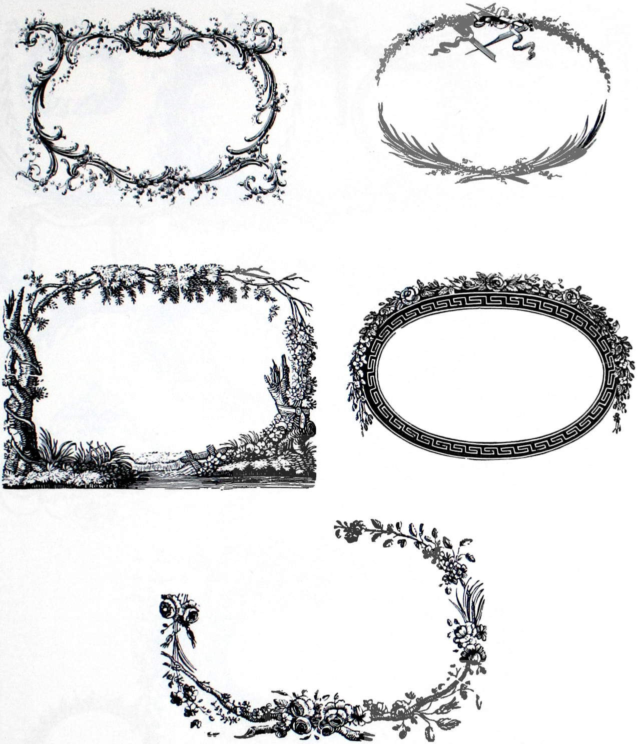
Kartuschen. Historismus, um 1870
Cartouches. Academicism, about 1870



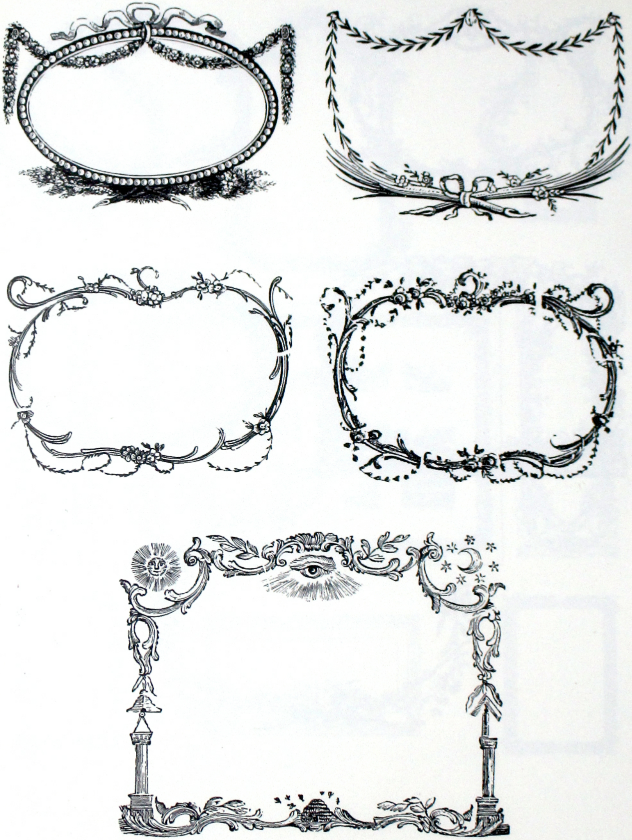
Kartuschen. Historismus, um 1870
Cartouches. Academicism, about 1870



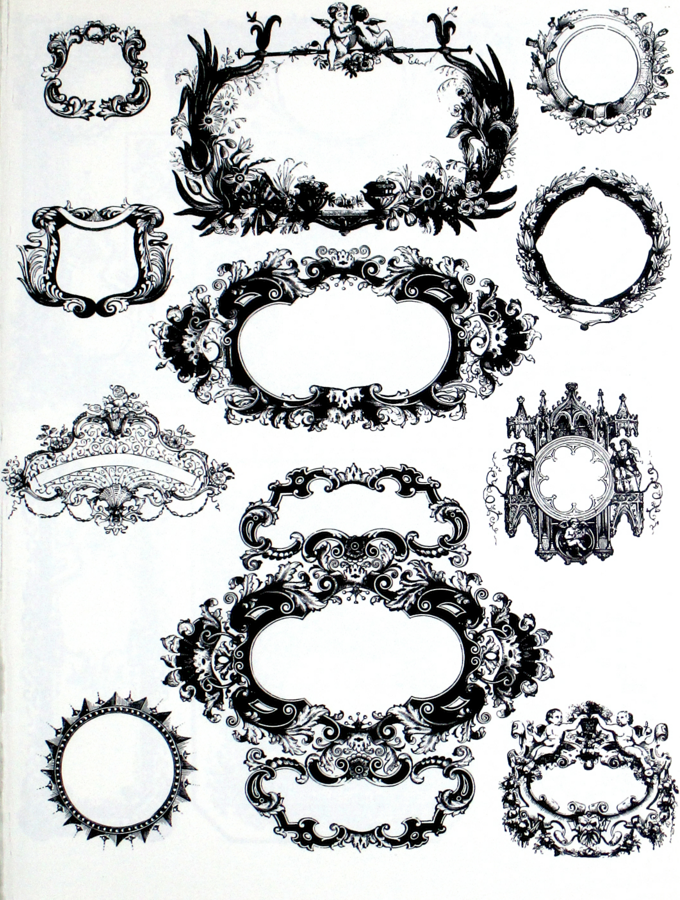
Rahmen und Kartuschen aus verschiedenen Stilelementen, 19. Jh.
Borders and cartouches from various stylistic elements, 19th cn.



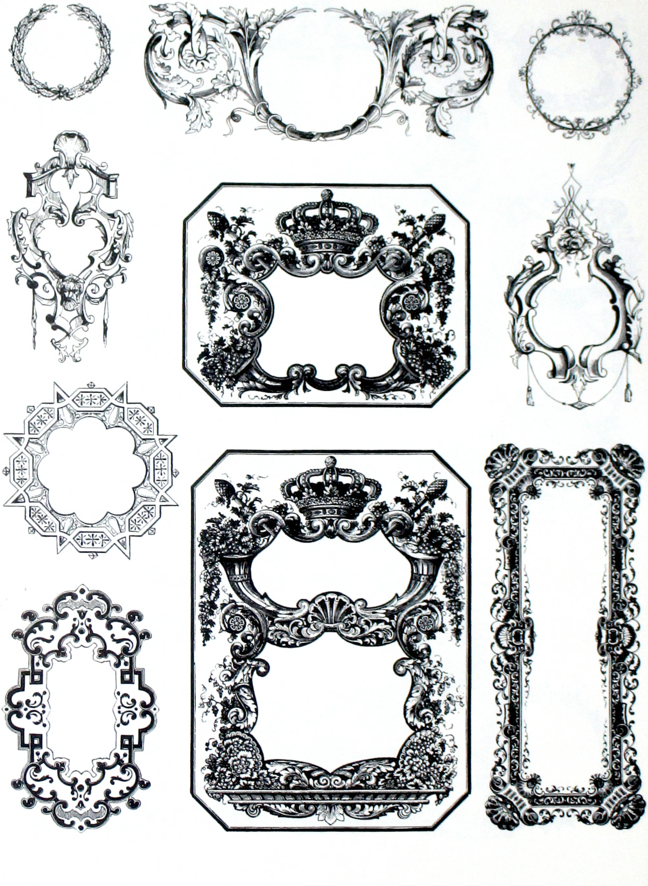
Rahmen und Kartuschen aus verschiedenen Stilelementen, 19. Jh.
Borders and cartouches from various stylistic elements, 19th cn.



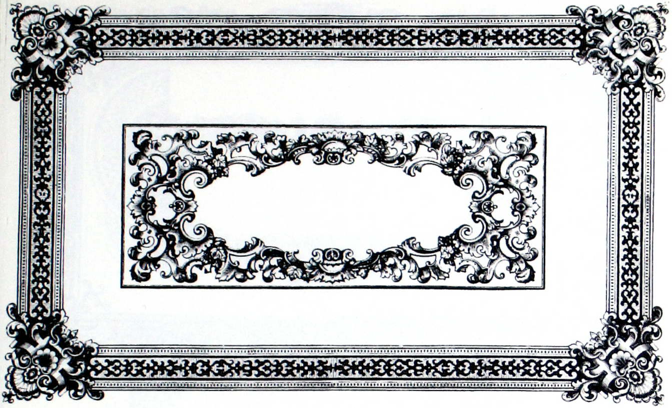
Rahmen und Kartuschen aus verschiedenen Stilelementen, 19. Jh.
Borders and cartouches from various stylistic elements, 19th cn.

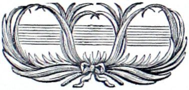


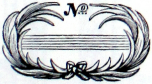
Rahmen und Kartuschen aus verschiedenen Stilelementen, 19. Jh.
Borders and cartouches from various stylistic elements, 19th cn.



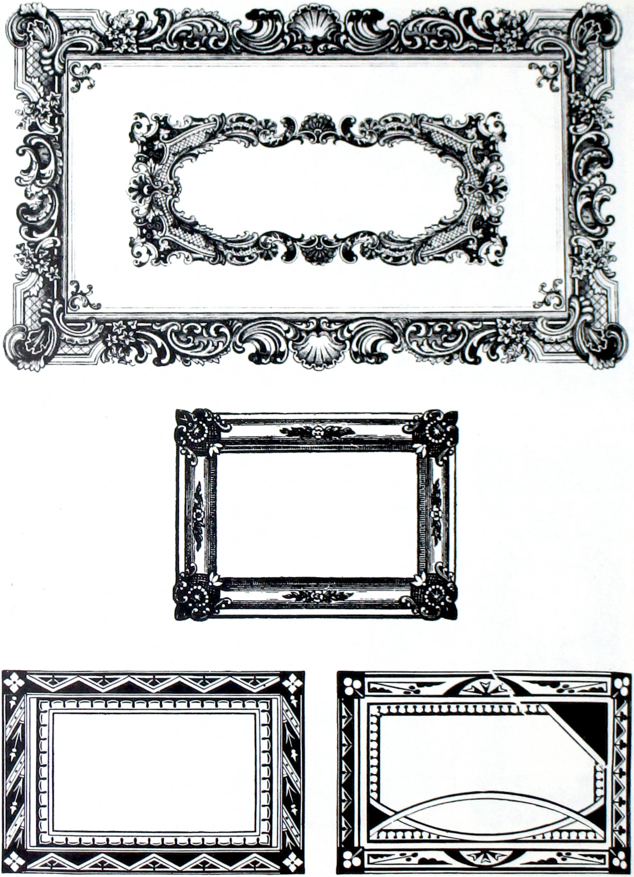
Rahmen und Kartuschen aus verschiedenen Stilelementen, 19. Jh.
Borders and cartouches from various stylistic elements, 19th cn.



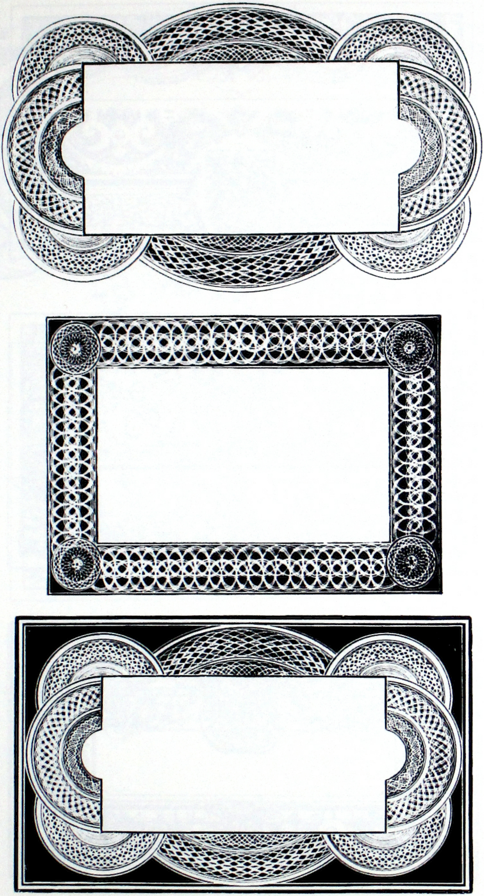




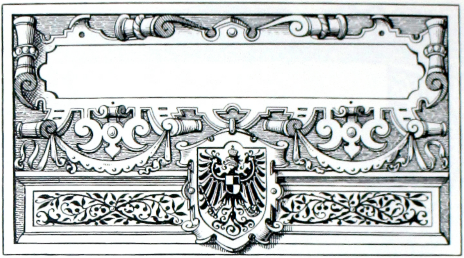
Rahmen und Kartuschen aus verschiedenen Stilelementen, 19. Jh.
Borders and cartouches from various stylistic elements, 19th cn.

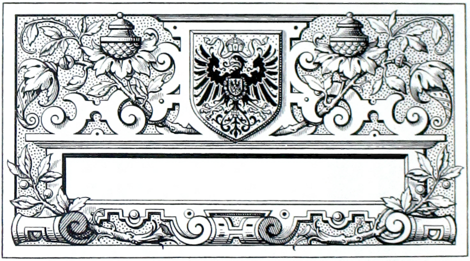


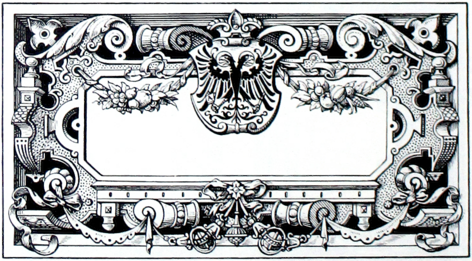
Rahmen und Kartuschen aus verschiedenen Stilelementen, 19. Jh.
Borders and cartouches from various stylistic elements, 19th cn.



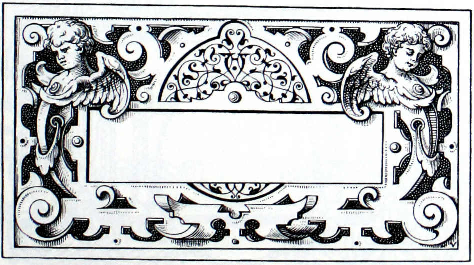
Guillochierte Kartuschen, 19. Jh.
Guilloched cartouches, 19th cn.





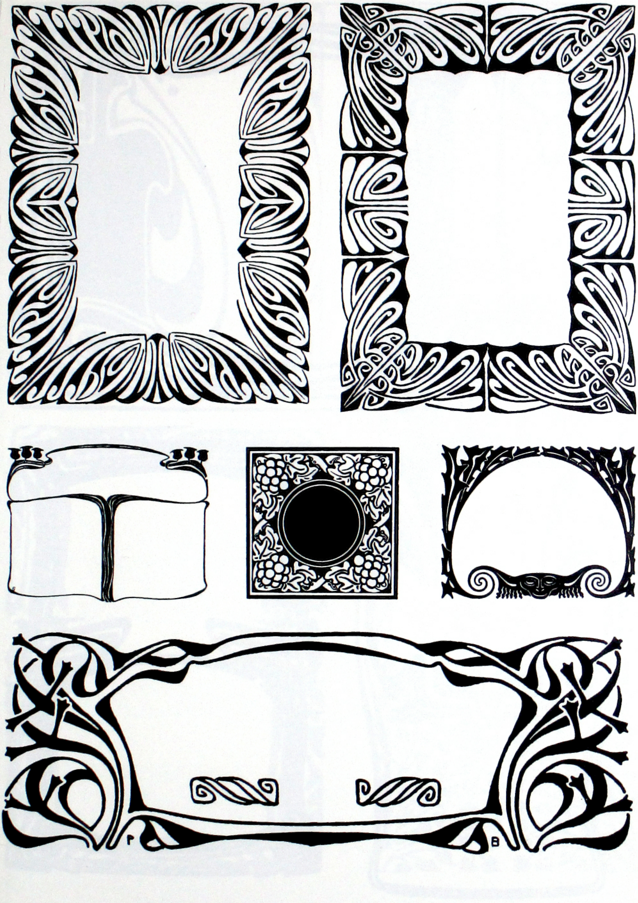


Kartuschen in der Art der Renaissance mit Schweif- und Rollwerk, Berlin 1884
Cartouches in the Renaissance style with scallop- and scrollwork. Berlin 1884

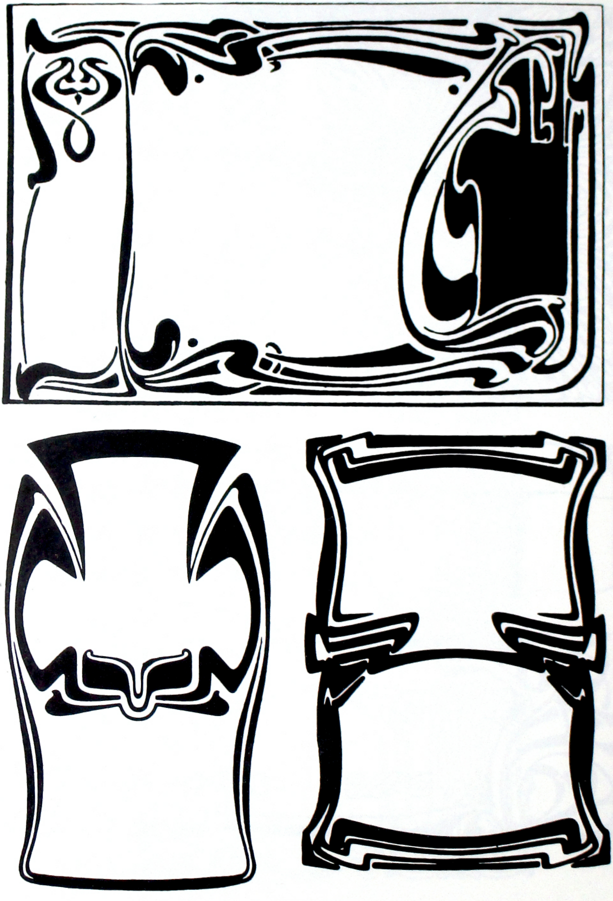


Kartuschen in der Art der Renaissance mit Schweif- und Rollwerk, Berlin 1884
Cartouches in the Renaissance style with scallop- and scrollwork. Berlin 1884

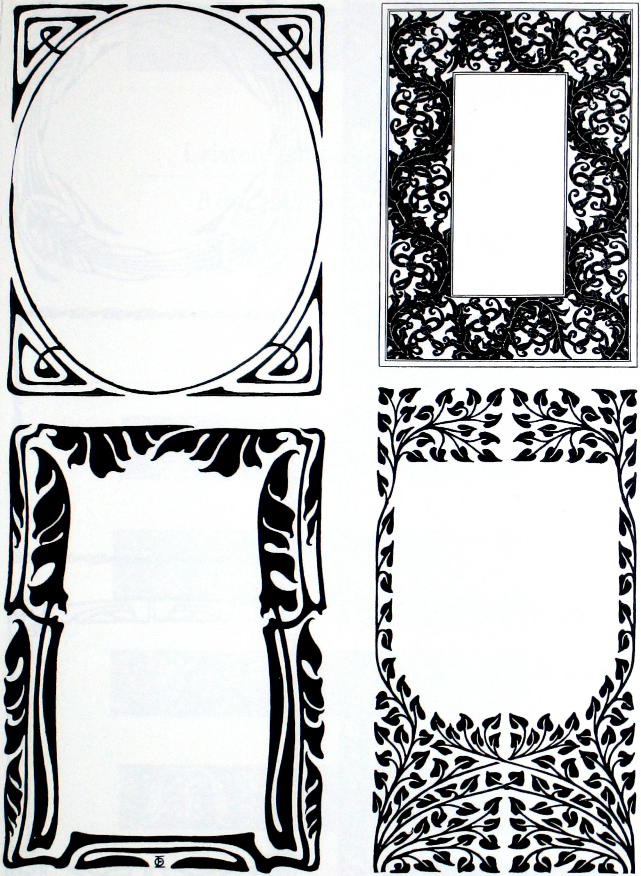
Kopfleisten für »Die Neue Rundschau«. Emil Rudolf Weiß, Berlin 1905–1907
Headpieces for "Die Neue Rundschau". Emil Rudolf Weiß, Berlin 1905–1907



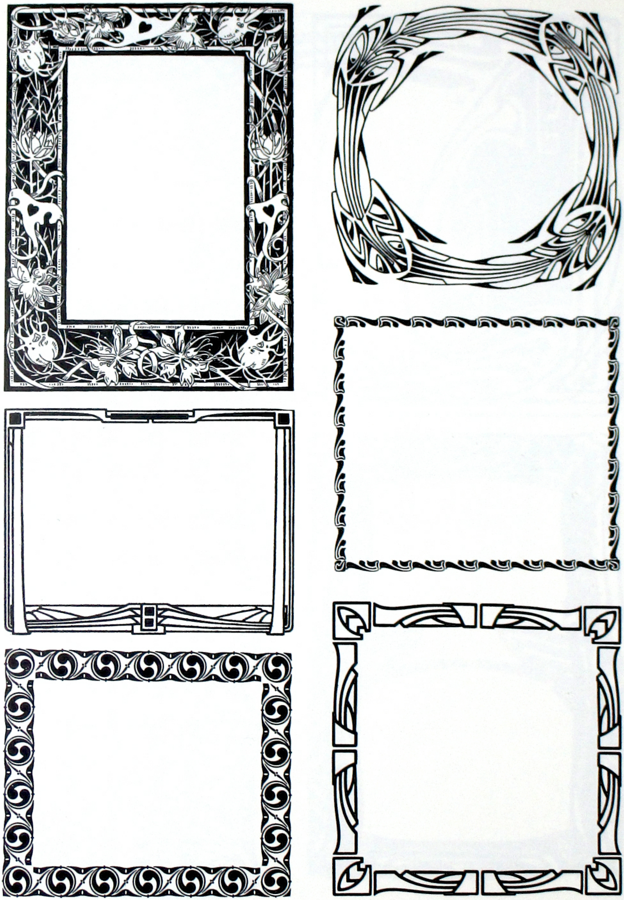
Kartuschen. Paul Bürck und andere, 1899–1903
Cartouches. Paul Bürck and others, 1899–1903



Kartuschen. Henry van de Velde, um 1899 und 1897
Cartouches. Henry van de Velde, about 1899 and 1897



Kartuschen, v. l. n. r.: anonym, 1905; Y. Storck, 1903; O. Eckmann, 1900; J. V. Cissarz, 1900
Cartouches, from l. to r.: anon., 1905; Y. Storck, 1903; O. Eckmann, 1900; J. V. Cissarz, 1900



Kartuschen, v.l.n.r. (Cartouches, from l. to r.): M. Thomas, 1903; W. Wegener, 1903; P. Behrens, 1901; O. Eckmann, ca. 1900; anon., ca. 1900; P. Behrens, 1900

Leisten- und Rahmenteile

Row and border pieces

Vil dünt jnn dorheyt hye beharren
Vnd ziehen vaſt eyn ſchweren karrhen
Dort würt der recht wag naher faren

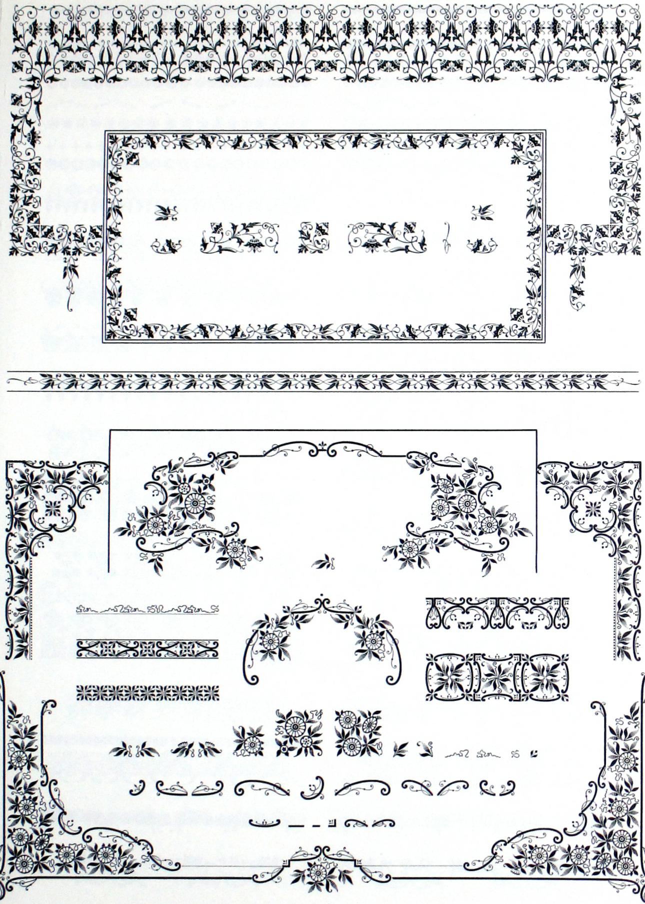
võ dẽ weg der ſellikeit

Gott laßt eyn narren nit verſton
Syn wunder / die er hat gethon
Vnd tåglich dût / dar vmb verdyrbt
Gar mancher narr / der zittlich ſtyrbt

Illustrationen zu Sebastian Brants »Narrenschiff«. Albrecht Dürer, Basel 1494
Illustration for Sebastian Brant's "Ship of Fools", Albrecht Dürer, Basel 1494

Leisten zu Sebastian Brants »Narrenschiff«. Albrecht Dürer, Basel 1494
Row ornamentation for Sebastian Brant's "Ship of Fools", Albrecht Dürer, Basel 1494

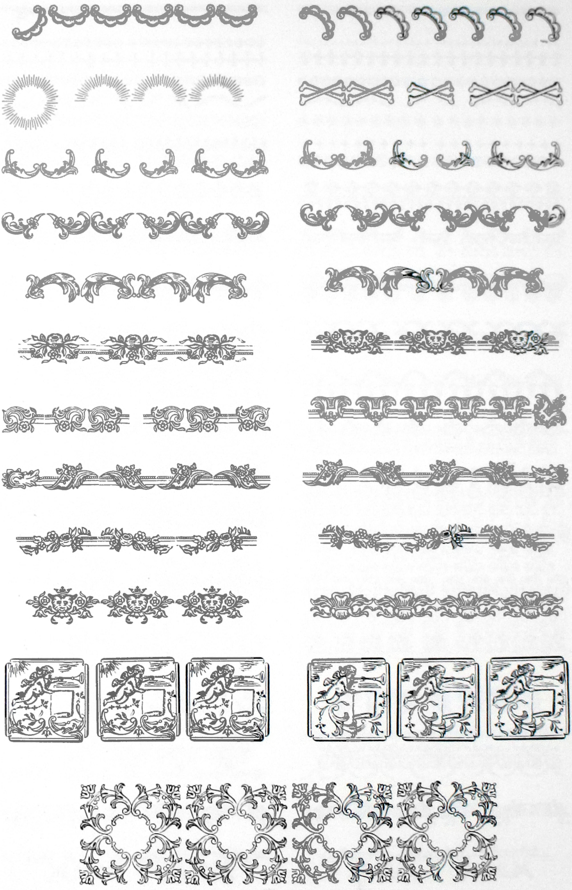
Leisten mit Arabesken-Motiven im Stil des 16. Jhs.
Row ornaments with arabesque motifs in 16th cn. style



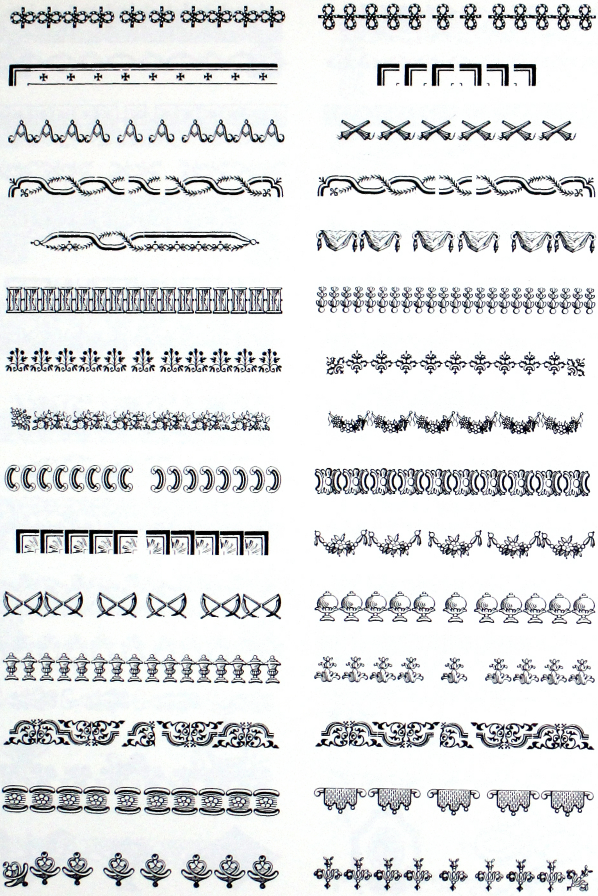
Leisten mit Blumen-Motiven
Row ornaments with flower motifs

Leisten im Stil des Rokoko, 18. Jh.
Row ornaments in rococo style, 18th cn.

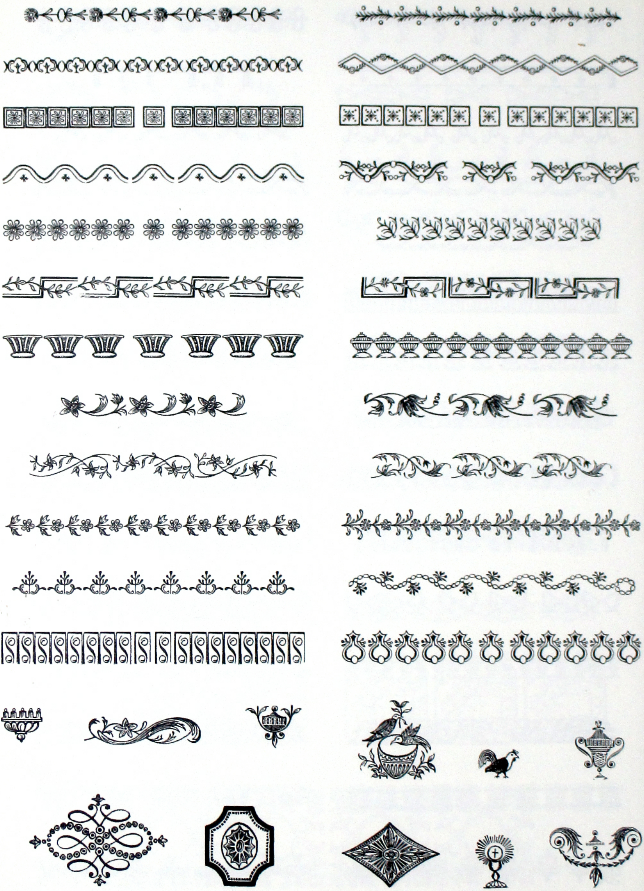
Leisten im Stil des Rokoko, 18. Jh.
Row ornaments in rococo style, 18th cn.



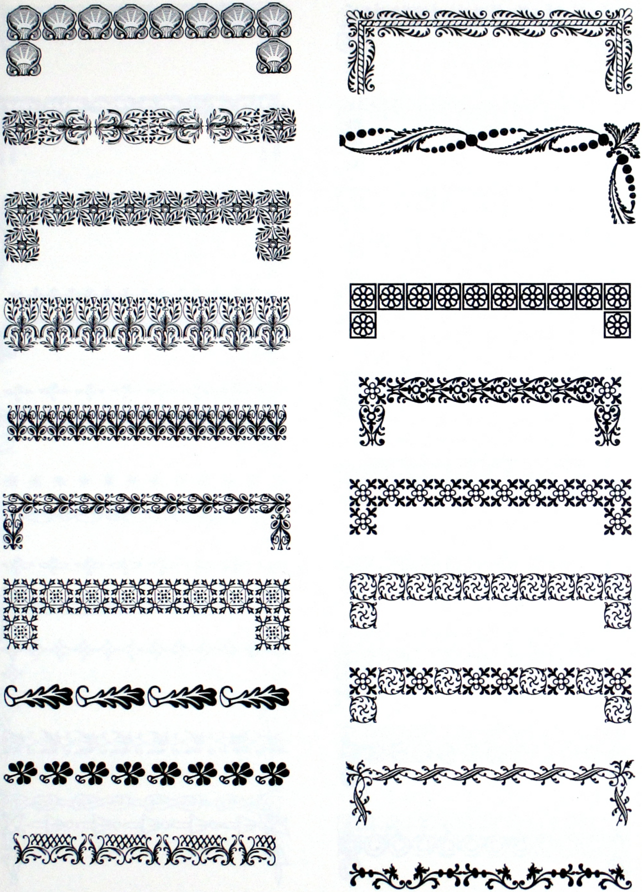
Leisten im Stil des Rokoko, 18. Jh.
Row ornaments in rococo style, 18th cn.



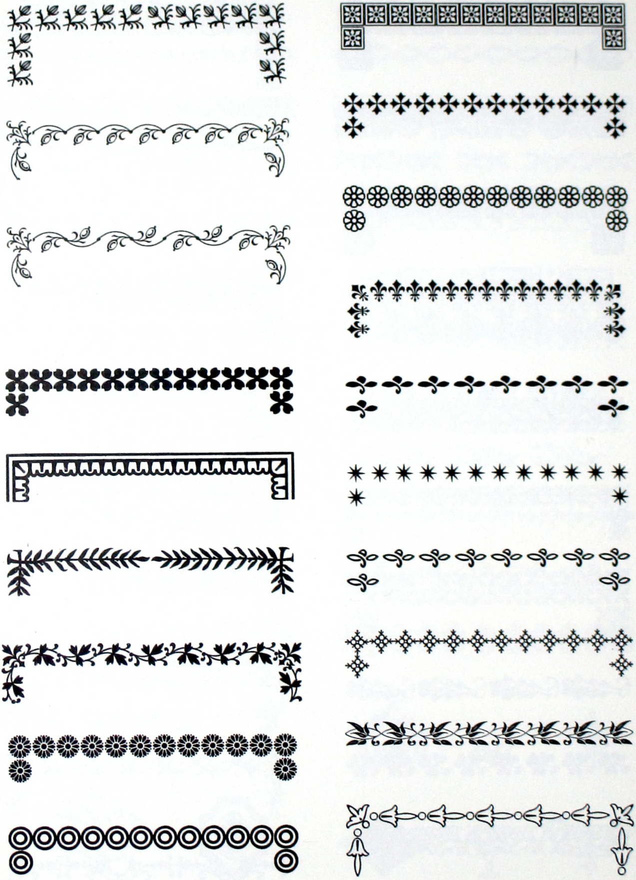
Leisten im Stil des Rokoko, 18. Jh.
Row ornaments in rococo style, 18th cn.



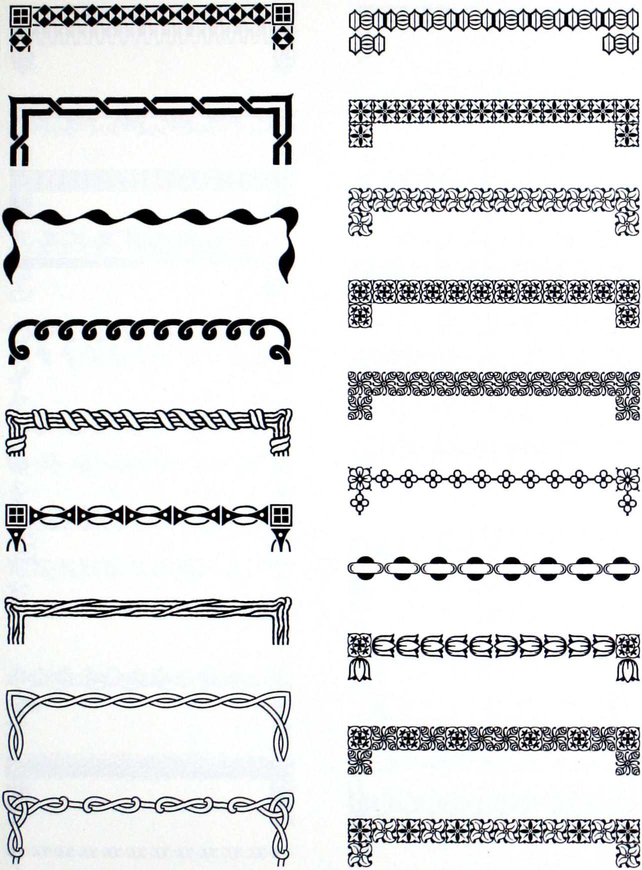
Leisten im Stil des Rokoko, 18. Jh.
Row ornaments in rococo style, 18th cn.



Leisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.

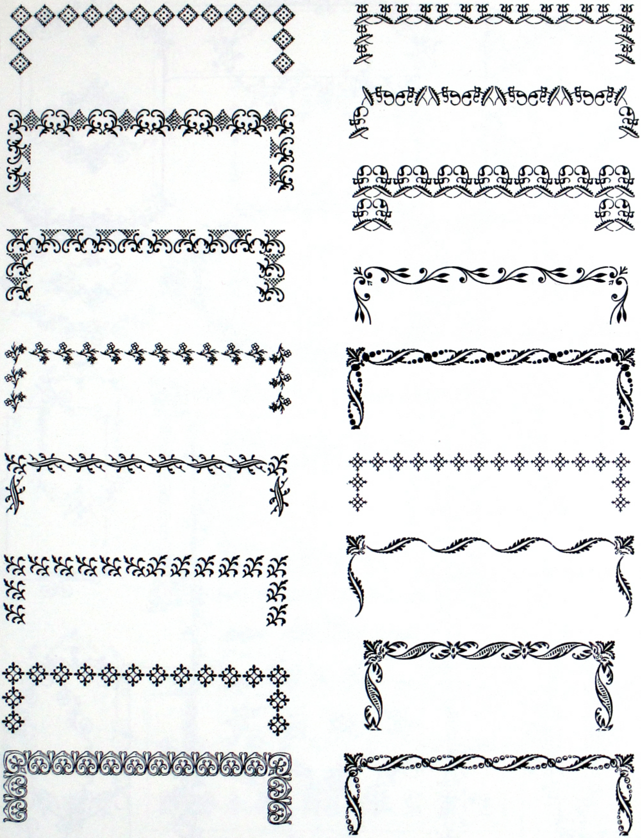


Leisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.

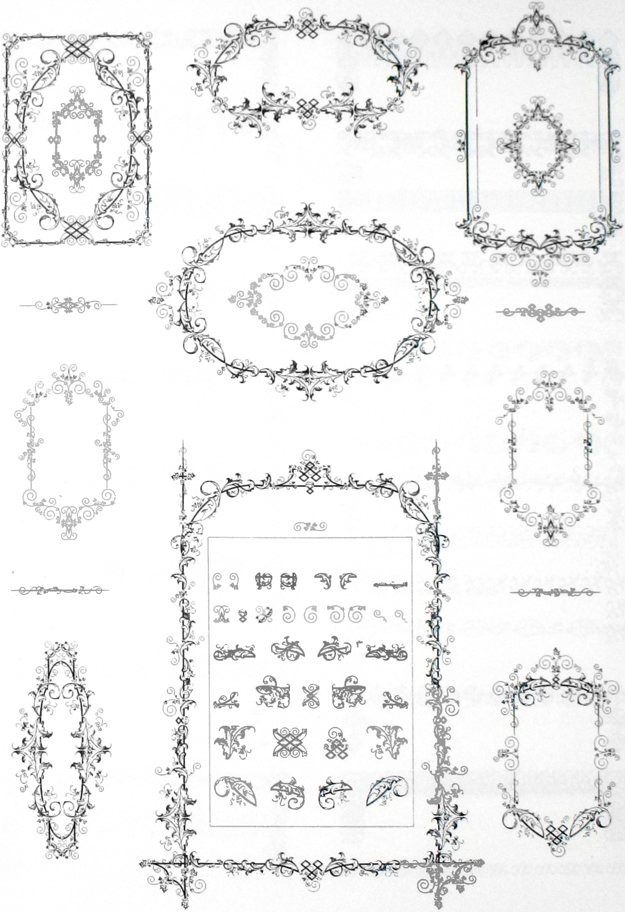


Leisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.

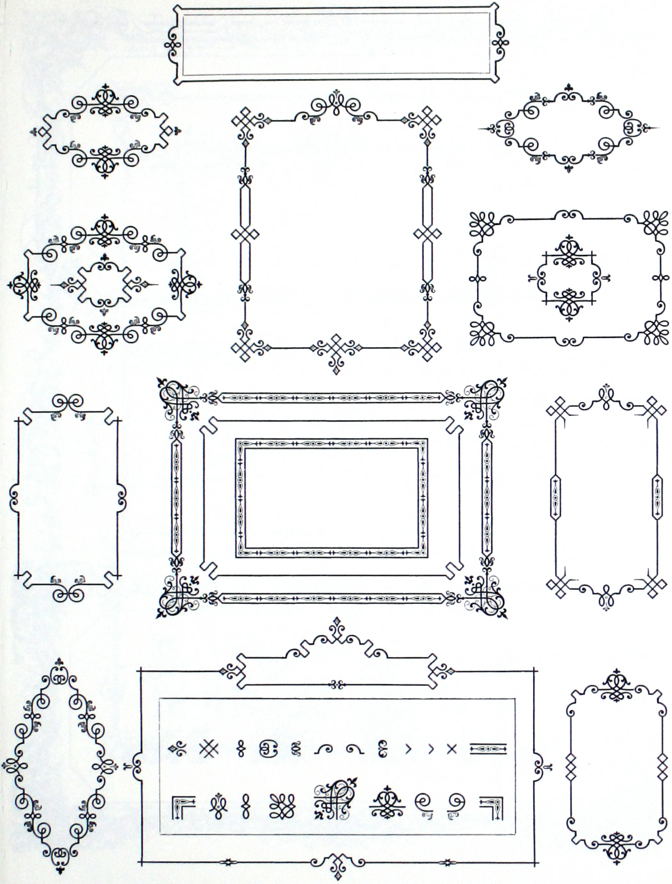
Leisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



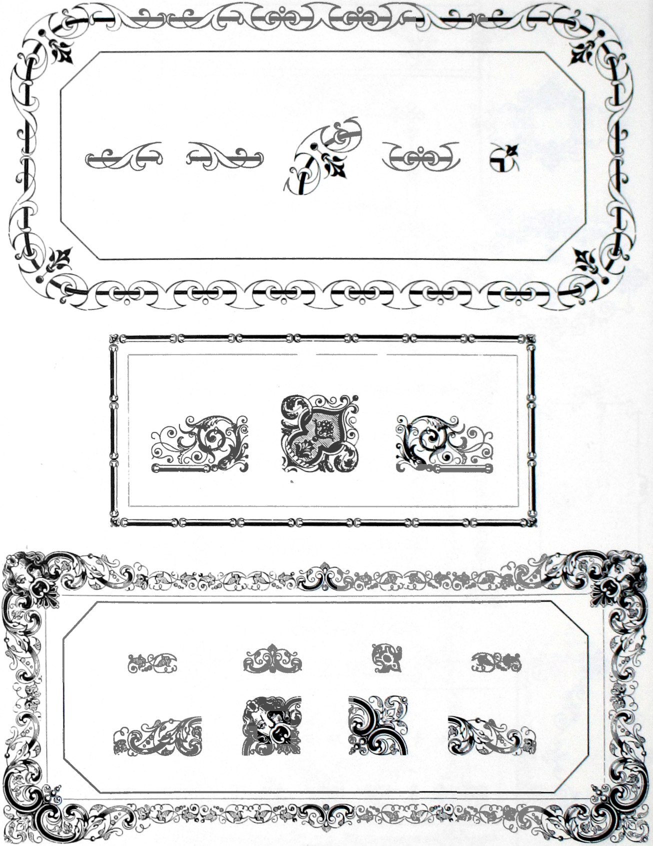
Leisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



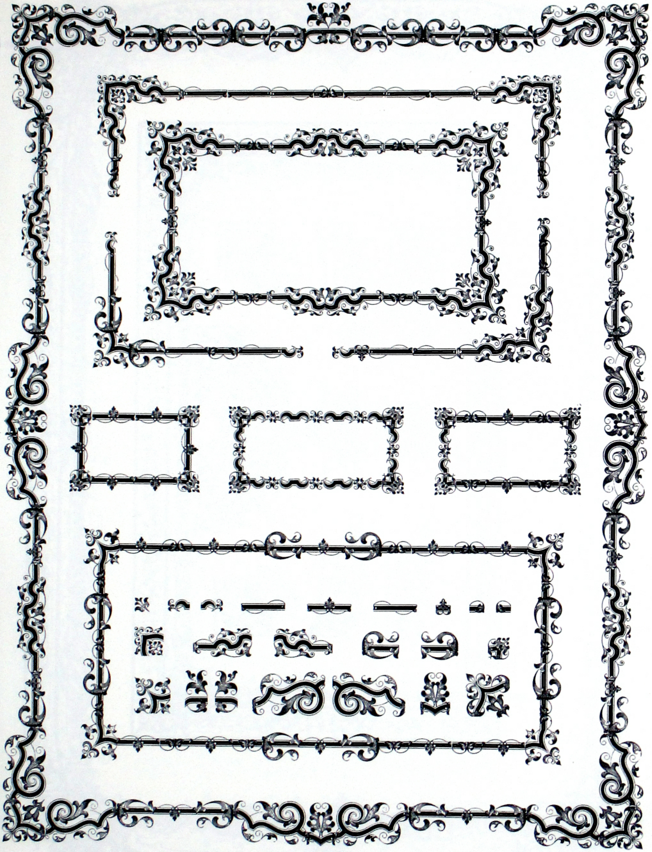
Leisten in der Art des Rokoko. Historismus, 19. Jh.
Row ornaments in rococo style. Academicism, 19th cn.



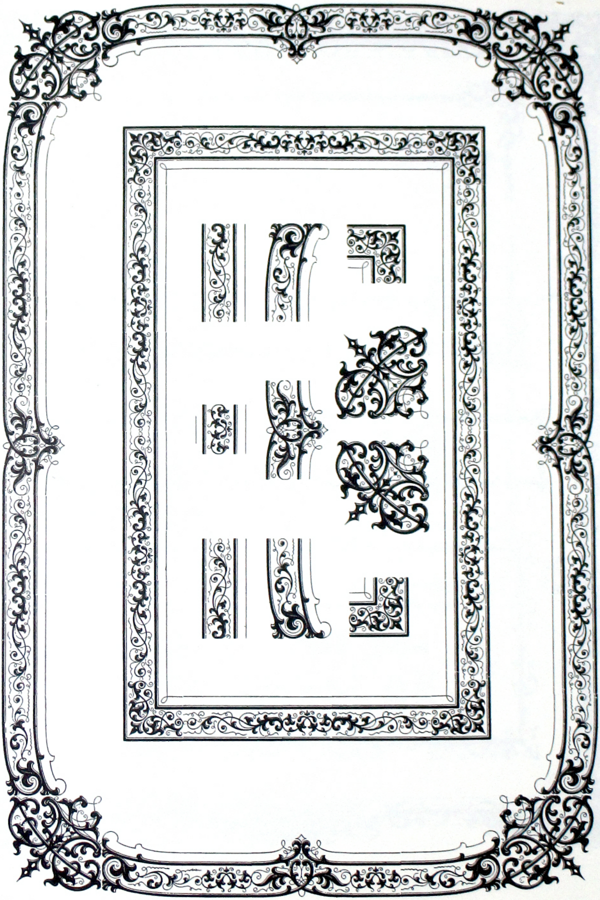
Leisten in der Art des Rokoko. Historismus, 19. Jh.
Row ornaments in rococo style. Academicism, 19th cn.



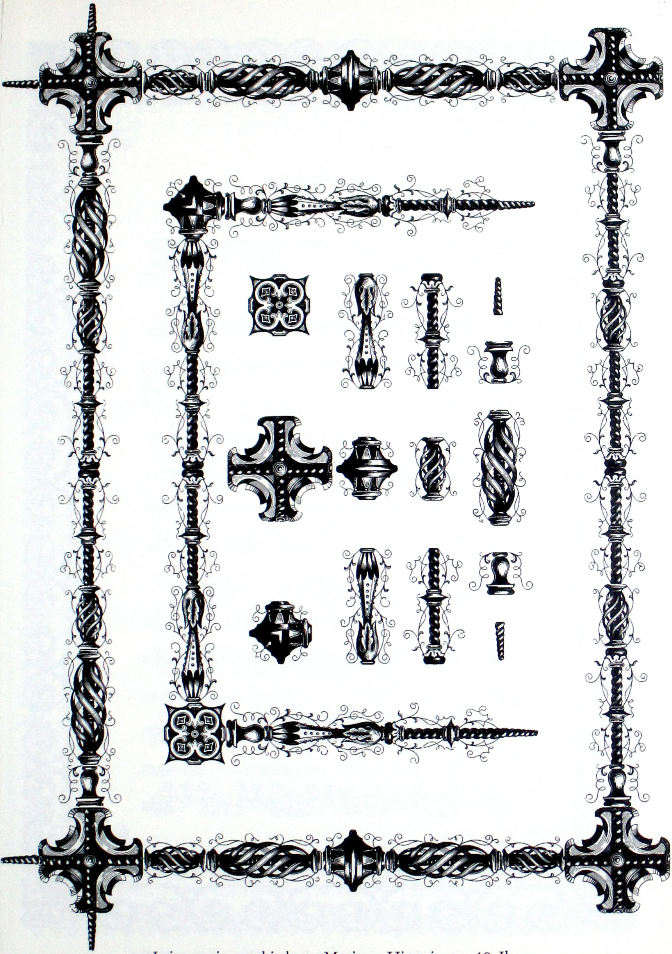
Leisten in der Art des Rokoko. Historismus, 19. Jh.
Row ornaments in rococo style. Academicism, 19th cn.



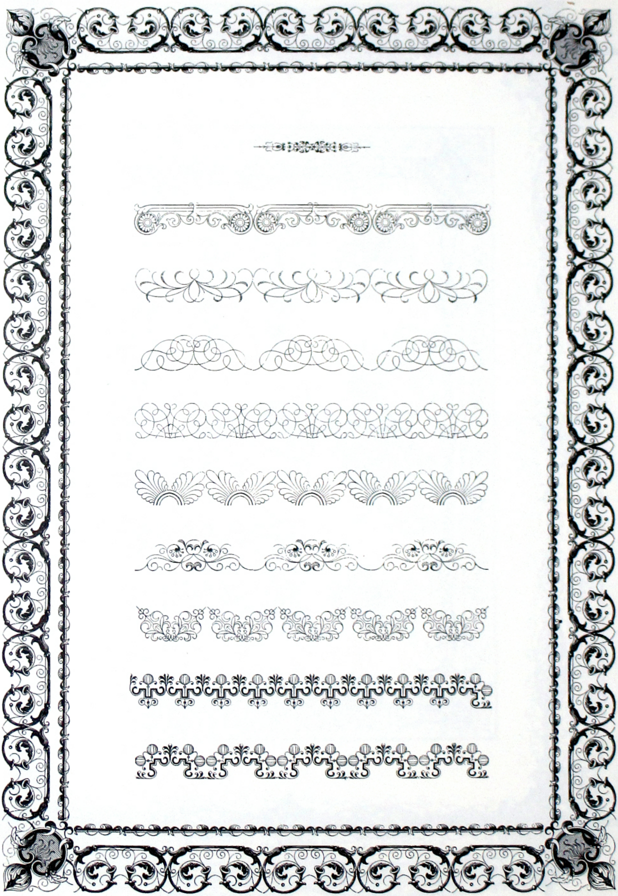
Leisten mit Arabesken-Motiven. Historismus, 19. Jh.
Row ornaments with arabesque motifs. Academicism, 19th cn.



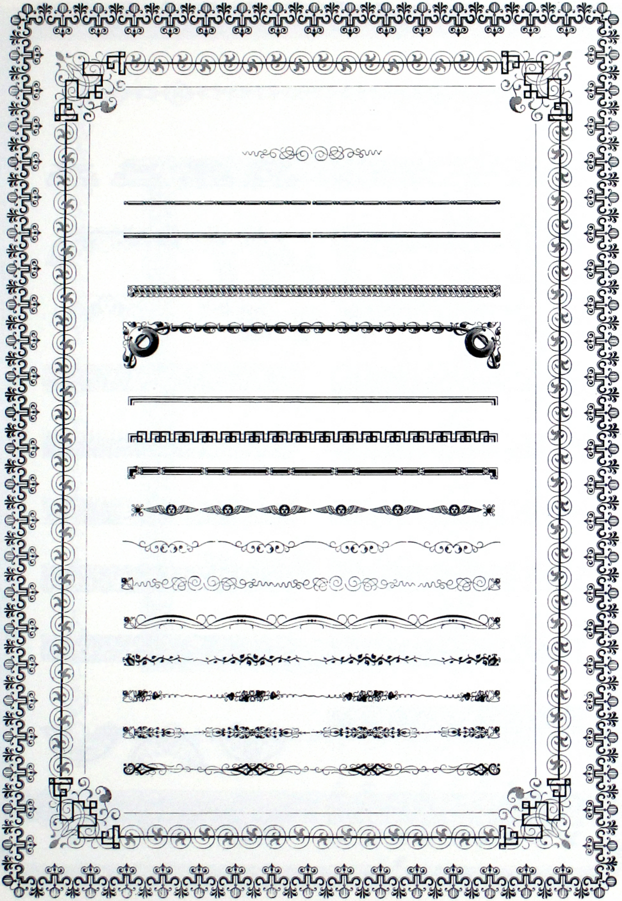
Leisten mit Arabesken-Motiven. Historismus, 19. Jh.
Row ornaments with arabesque motifs. Academicism, 19th cn.



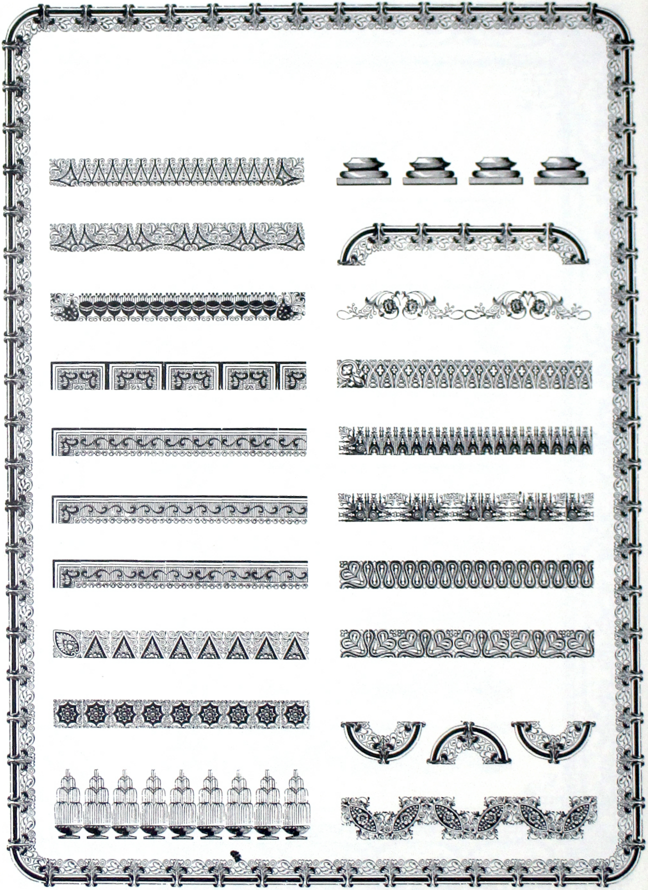
Leisten mit verschiedenen Motiven. Historismus, 19. Jh.
Row ornaments with various motifs. Academicism, 19th cn.



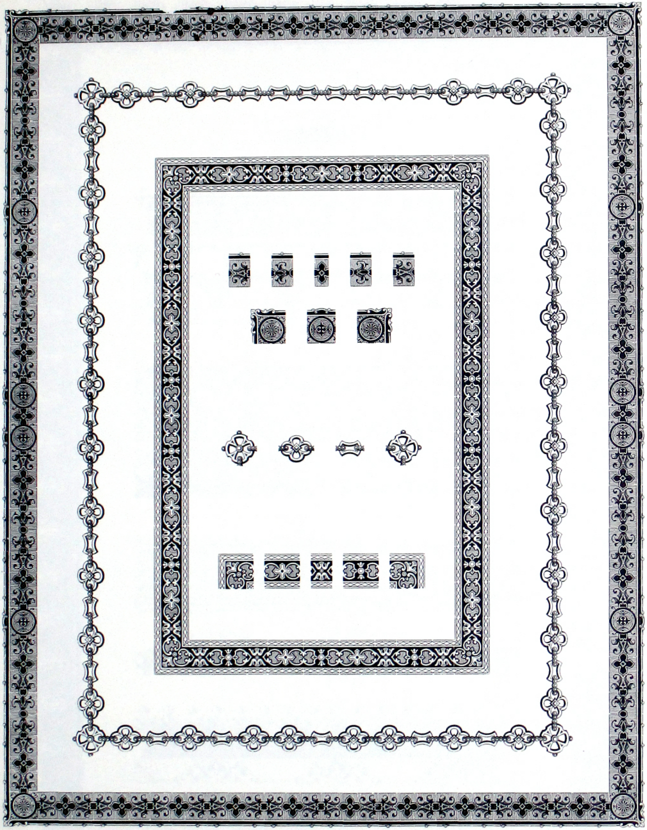
Leisten mit verschiedenen Stilelementen. Historismus, 19. Jh.
Row ornaments with various stylistic elements. Academicism, 19th cn.



Leisten mit verschiedenen Stilelementen. Historismus, 19. Jh.
Row ornaments with various stylistic elements. Academicism, 19th cn.

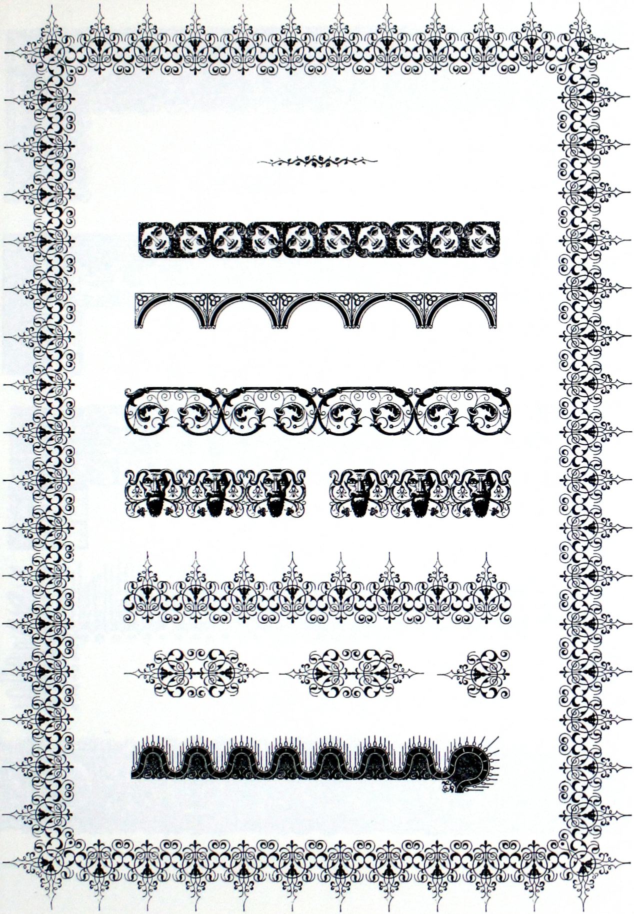


Leisten mit verschiedenen Stilelementen. Historismus, 19. Jh.
Row ornaments with various stylistic elements. Academicism, 19th cn.

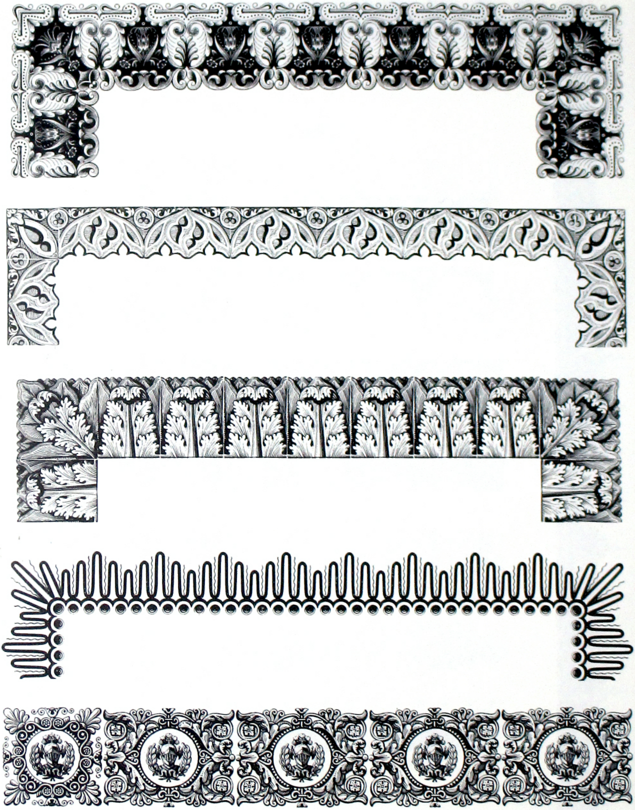


Leisten mit verschiedenen Stilelementen. Historismus, 19. Jh.
Row ornaments with various stylistic elements. Academicism, 19th cn.

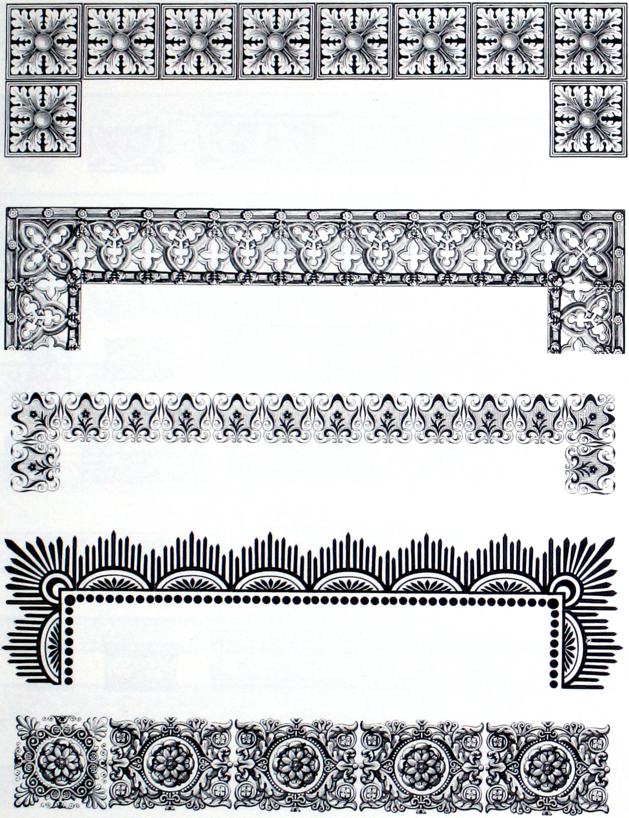
Leisten mit verschiedenen Stilelementen. Historismus, 19. Jh.
Row ornaments with various stylistic elements. Academicism, 19th cn.



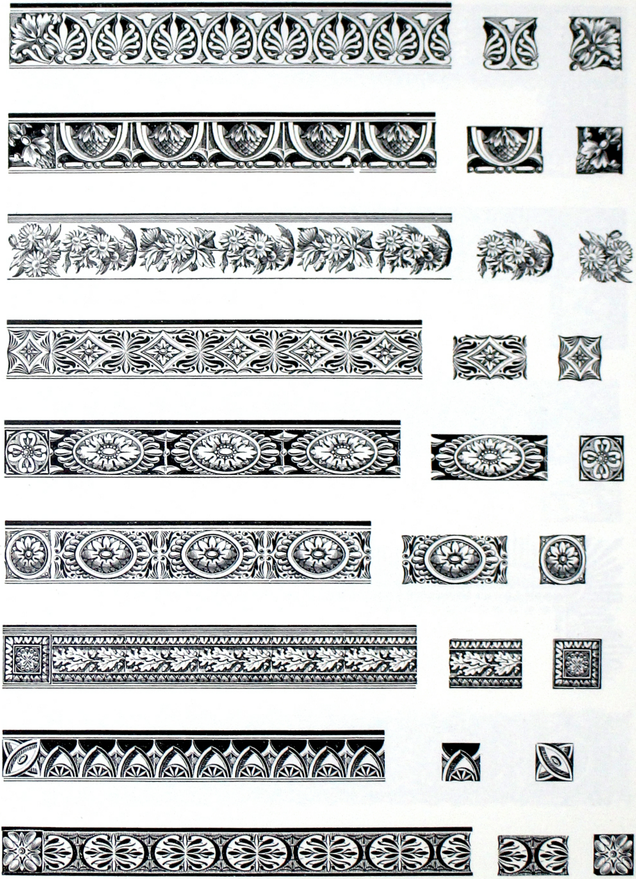
Leisten mit verschiedenen Stilelementen. Historismus, 19. Jh.
Row ornaments with various stylistic elements. Academicism, 19th cn.



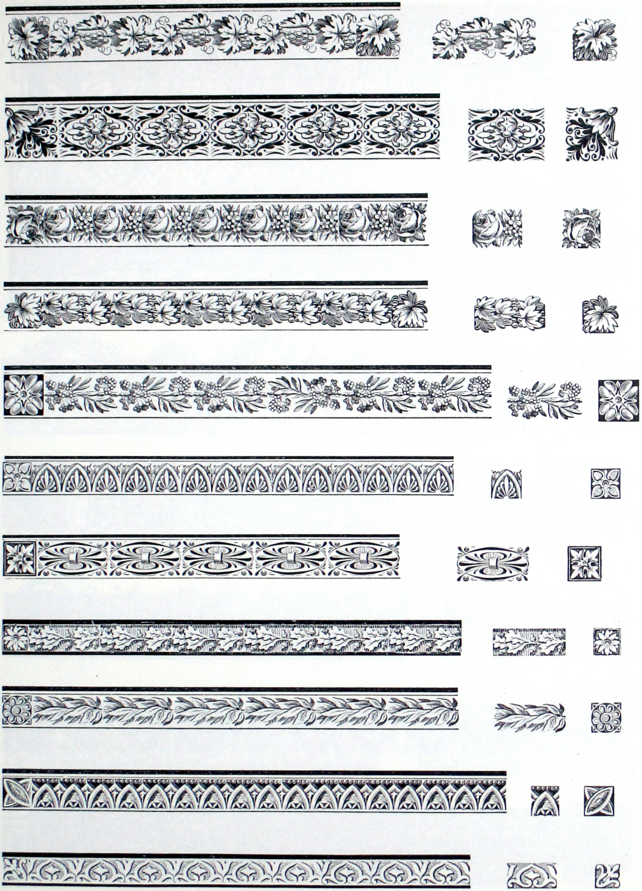
Leisten mit verschiedenen Stilelementen. Historismus, 19. Jh.
Row ornaments with various stylistic elements. Academicism, 19th cn.



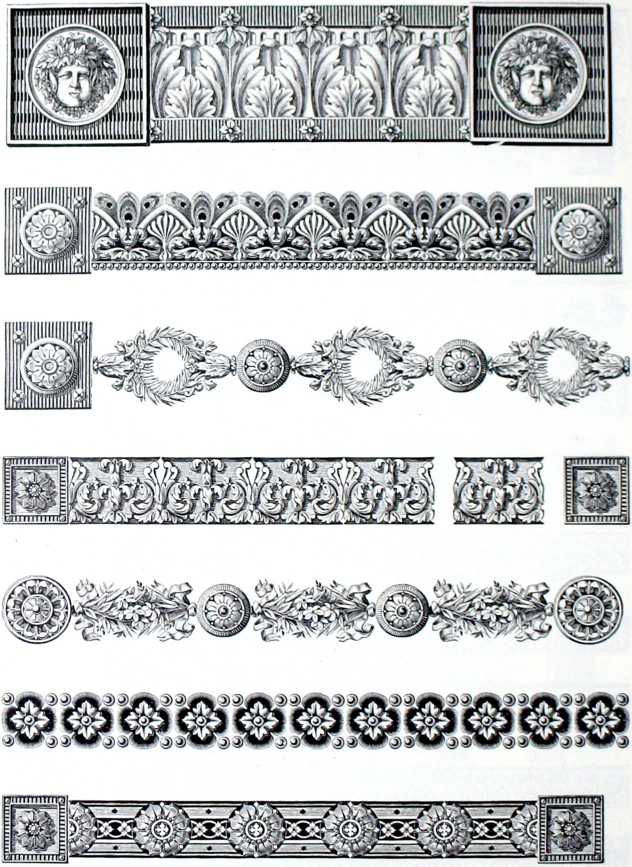
Leisten mit verschiedenen Stilelementen. Historismus, 19. Jh.
Row ornaments with various stylistic elements. Academicism, 19th cn.



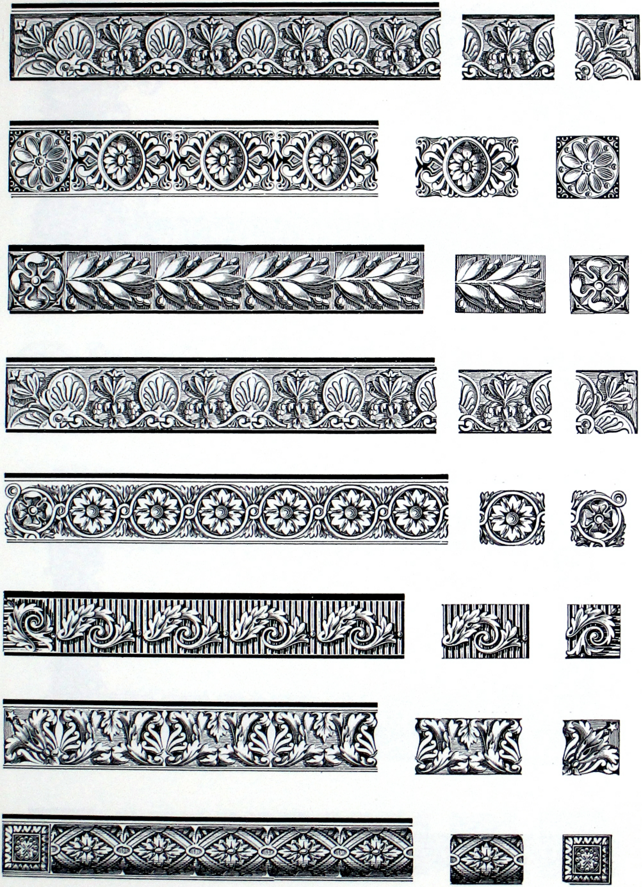
Leisten mit klassizistischen Stilelementen, 1839
Row ornaments with classic style elements, 1839



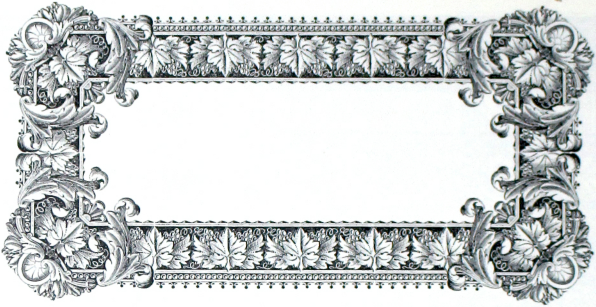
Leisten mit klassizistischen Stilelementen, 1839
Row ornaments with classic style elements, 1839



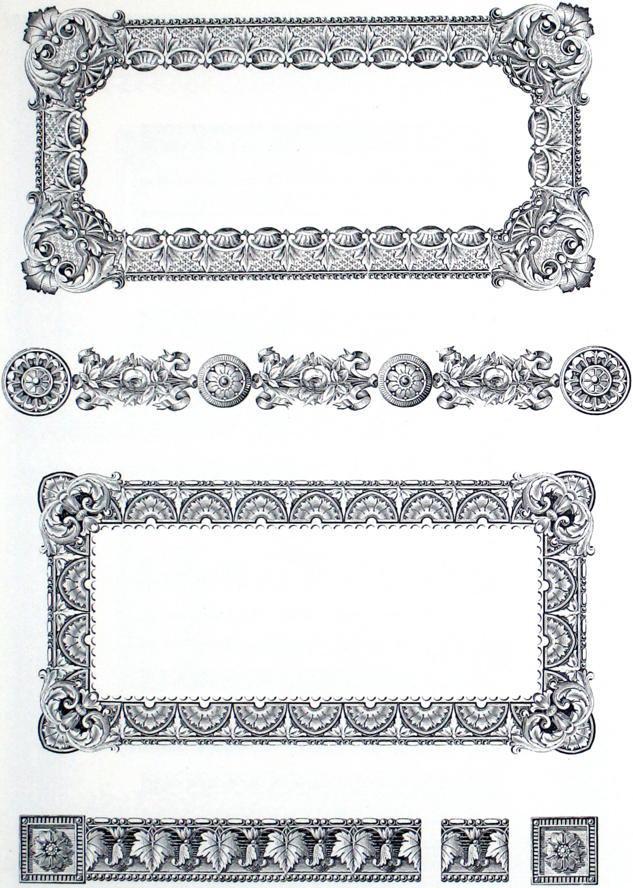
Leisten mit klassizistischen Stilelementen, 1839
Row ornaments with classic style elements, 1839



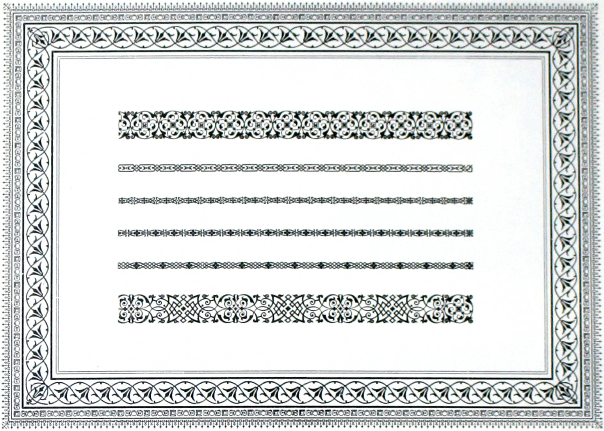
Leisten mit klassizistischen Stilelementen, 1839
Row ornaments with classic style elements, 1839

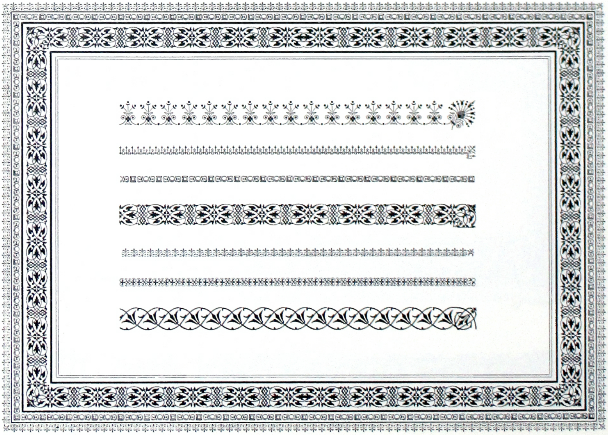


Leisten mit klassizistischen Stilelementen, 1839
Row ornaments with classic style elements, 1839

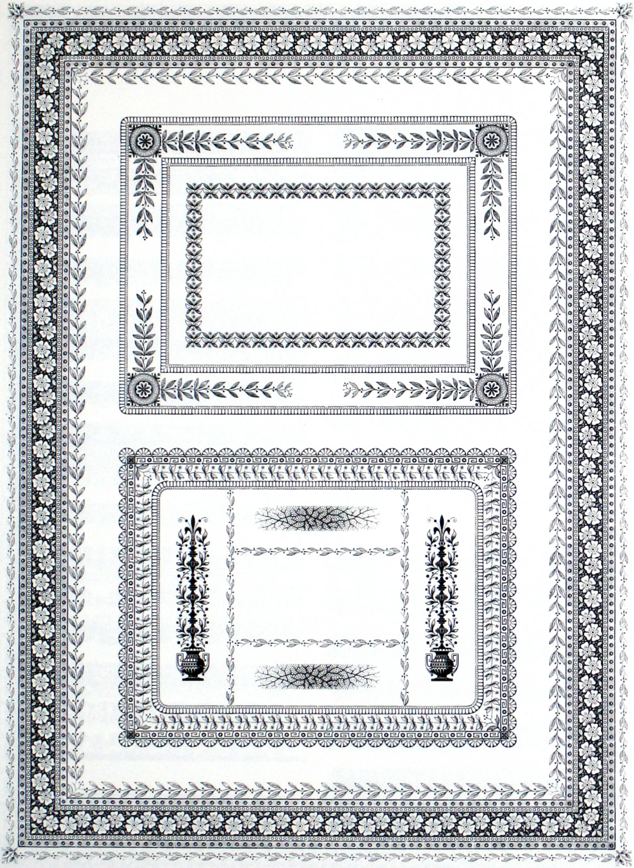


Leisten mit klassizistischen Stilelementen, 1839
Row ornaments with classic style elements, 1839

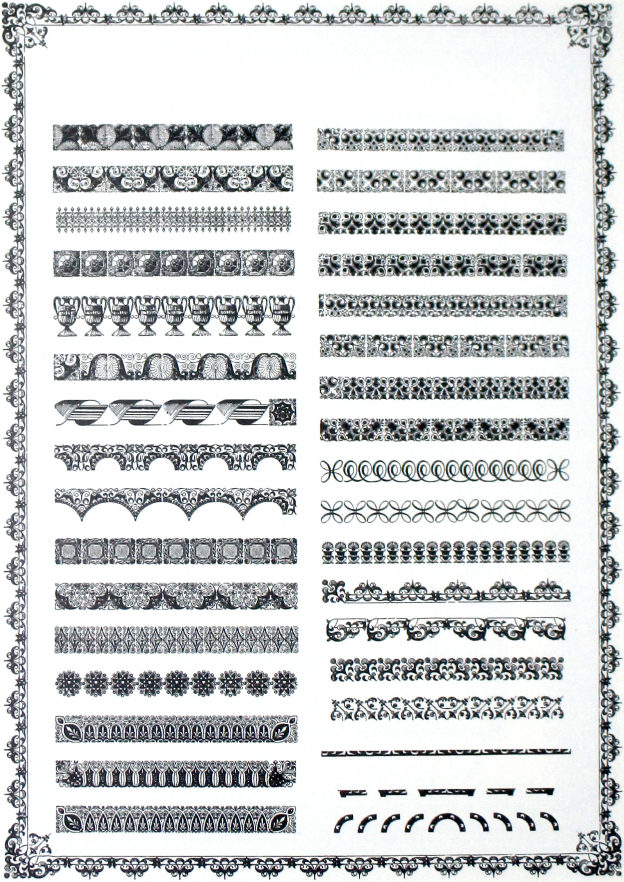




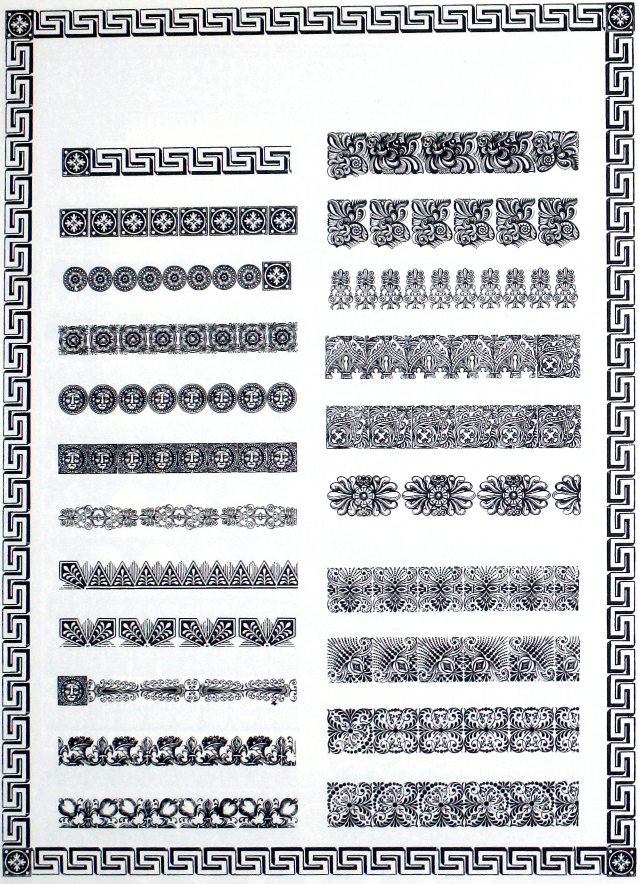
Leisten mit verschiedenen Motiven, 19. Jh.
Row ornaments with various motifs, 19th cn.



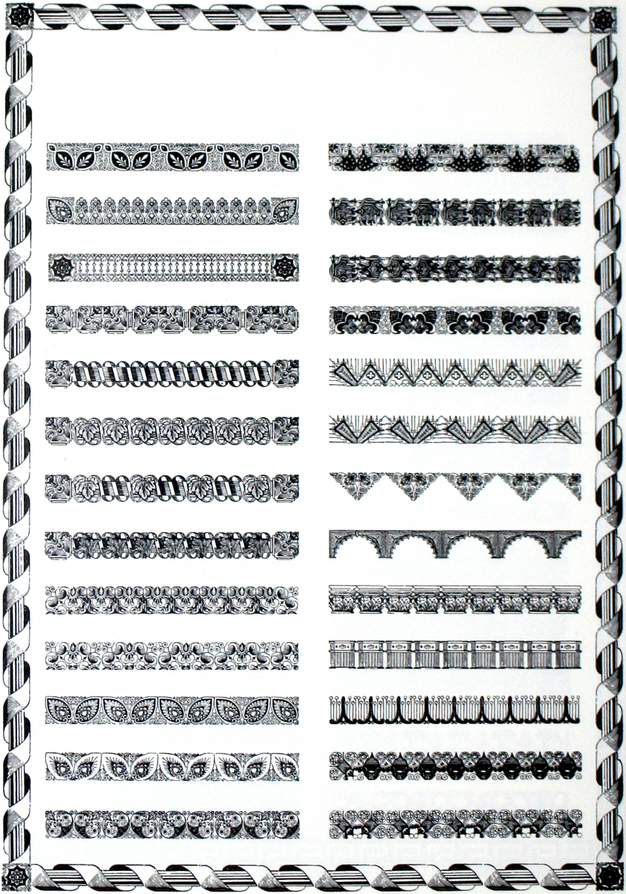
Leisten mit verschiedenen Motiven, 19. Jh.
Row ornaments with various motifs, 19th cn.



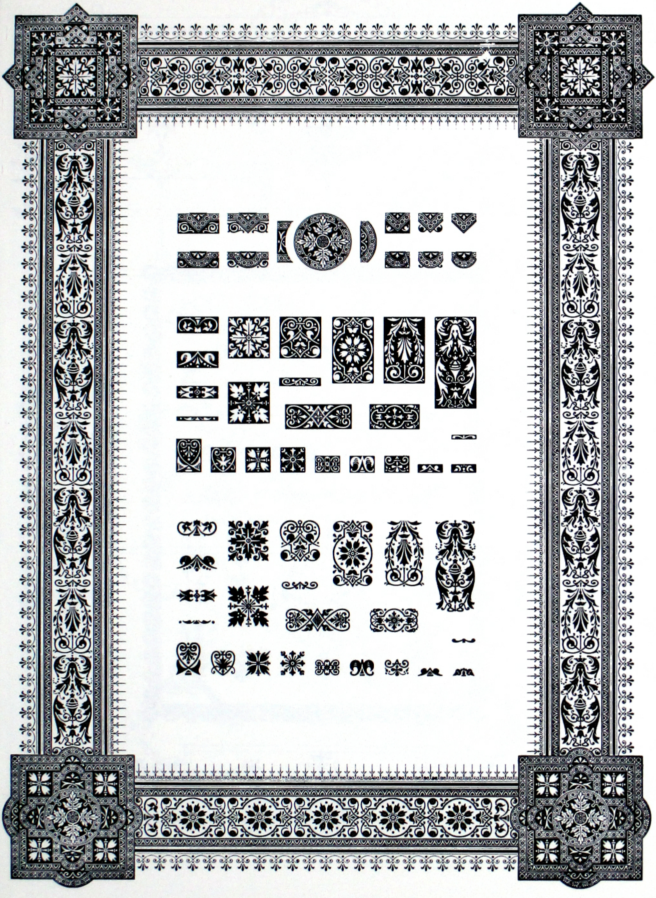
Leisten mit verschiedenen Motiven, 19. Jh.
Row ornaments with various motifs, 19th cn.



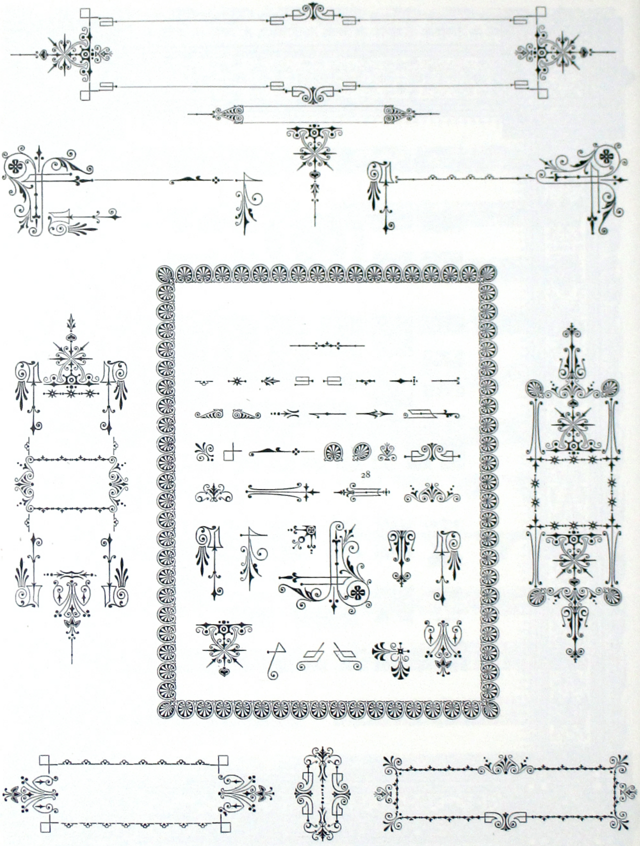
Leisten mit verschiedenen Motiven, 19. Jh.
Row ornaments with various motifs, 19th cn.



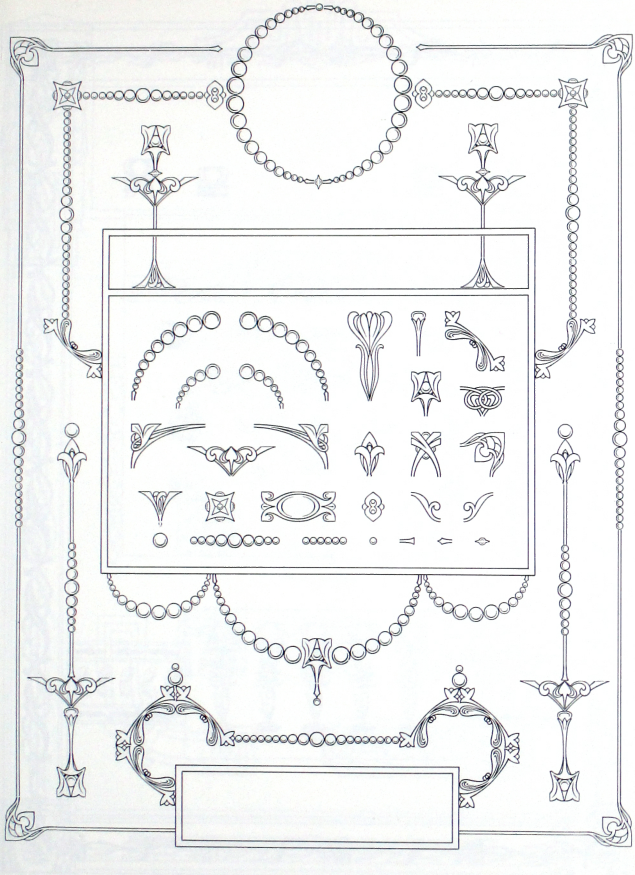
Leisten mit verschiedenen Motiven, 19. Jh.
Row ornaments with various motifs, 19th cn.



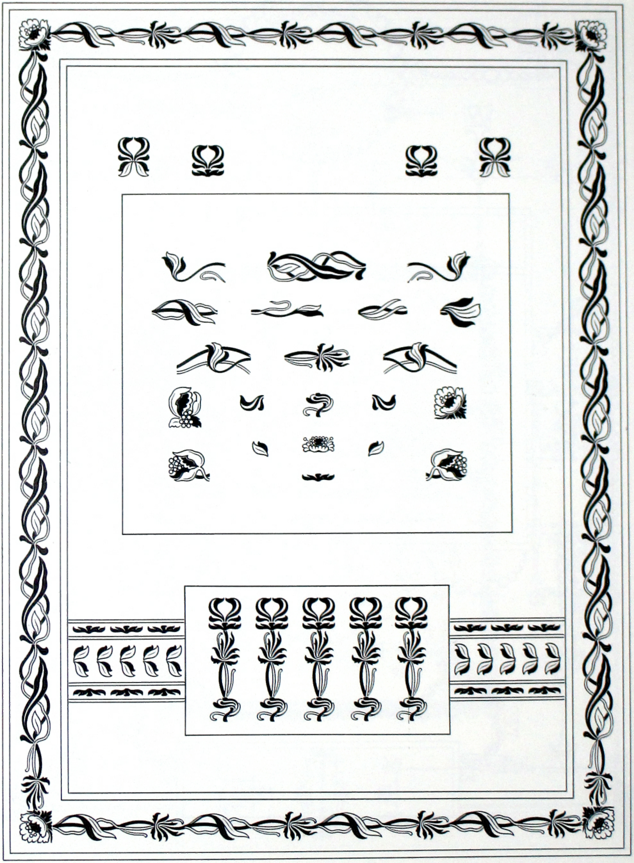
Einfassungen und Leistenteile in Intarsienform, Anfang 20. Jh.
Borders and row ornament pieces in intarsia form, early 20th cn.



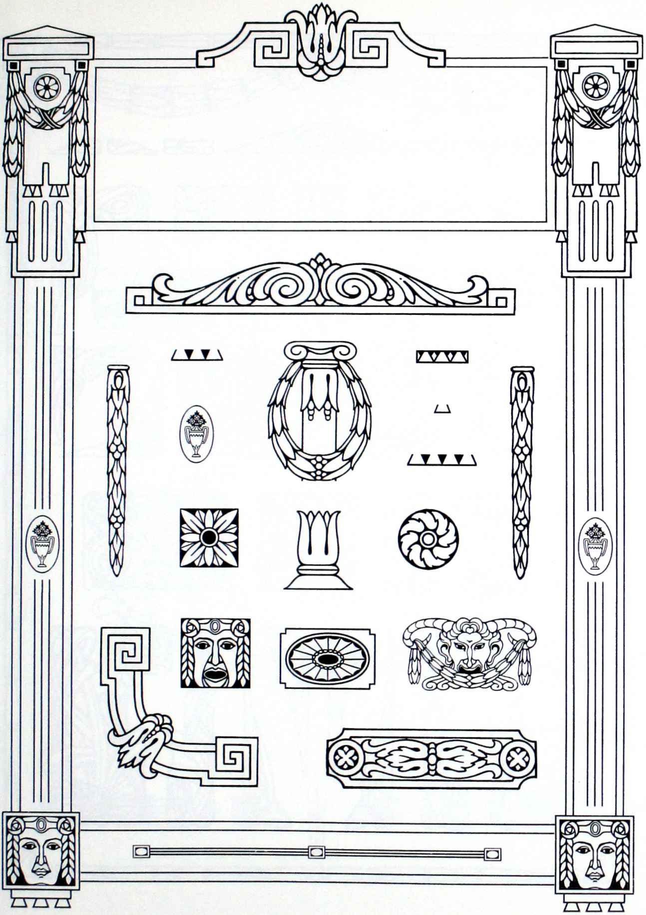
Leisten mit verschiedenen Stilelementen, 19. Jh.
Row ornaments with various stylistic elements, 19th cn.



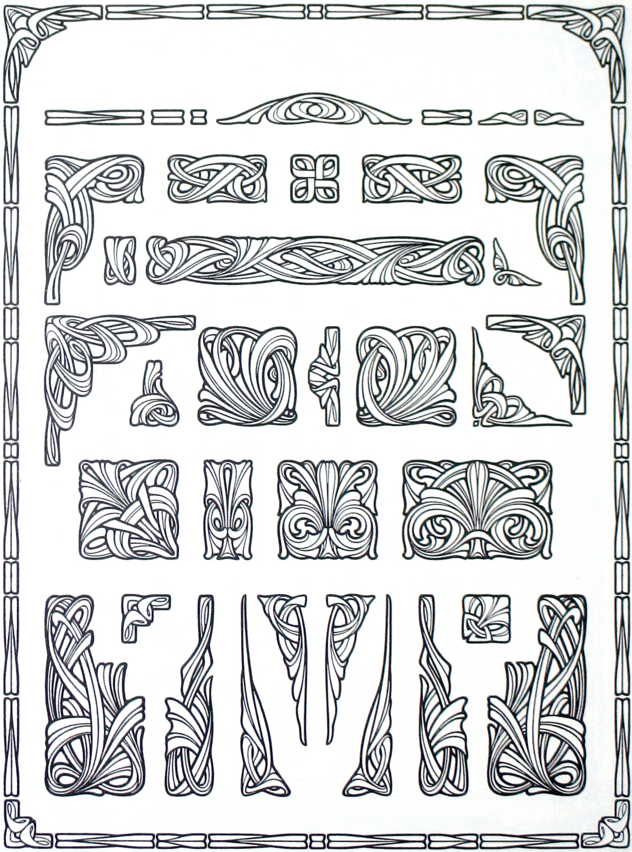
Leisten mit Jugendstil-Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with Art Nouveau motifs, early 20th cn.



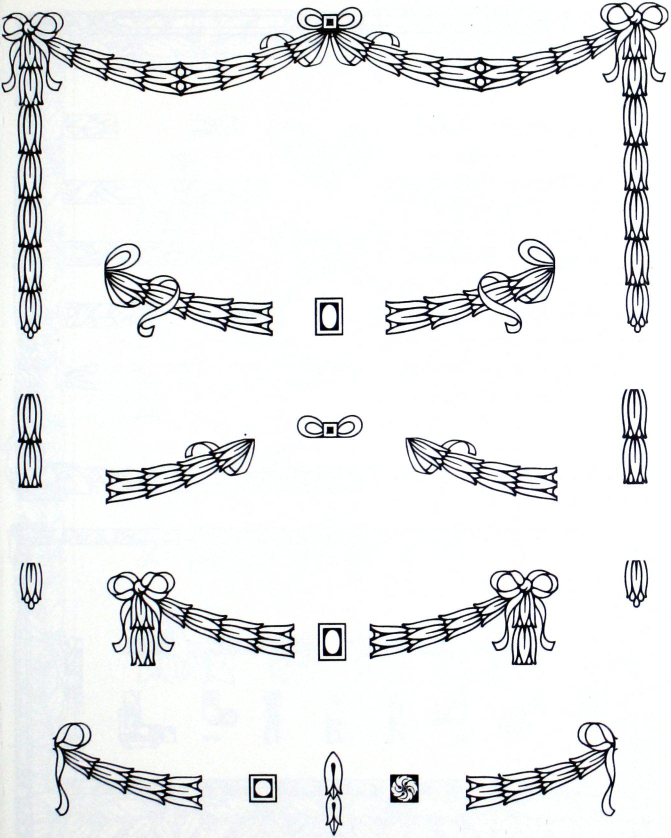
Leisten mit Jugendstil-Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with Art Nouveau motifs, early 20th cn.



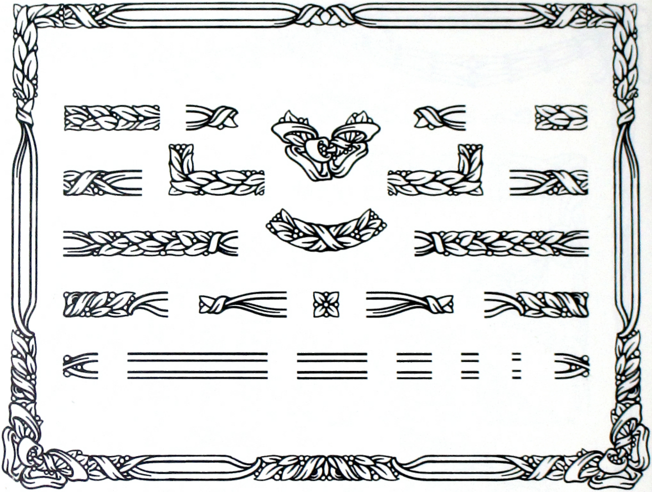
Leisten mit Jugendstil-Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with Art Nouveau motifs, early 20th cn.

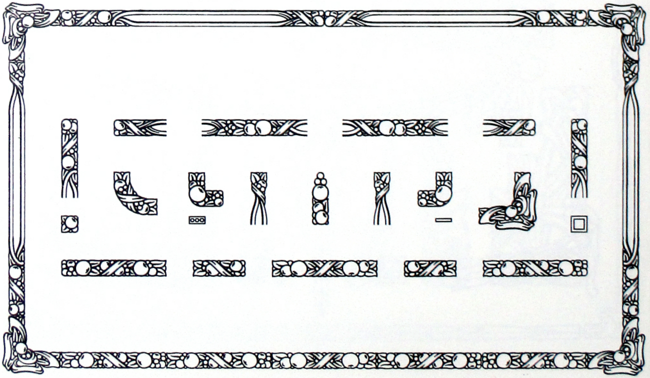


Leisten mit Jugendstil-Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with Art Nouveau motifs, early 20th cn.

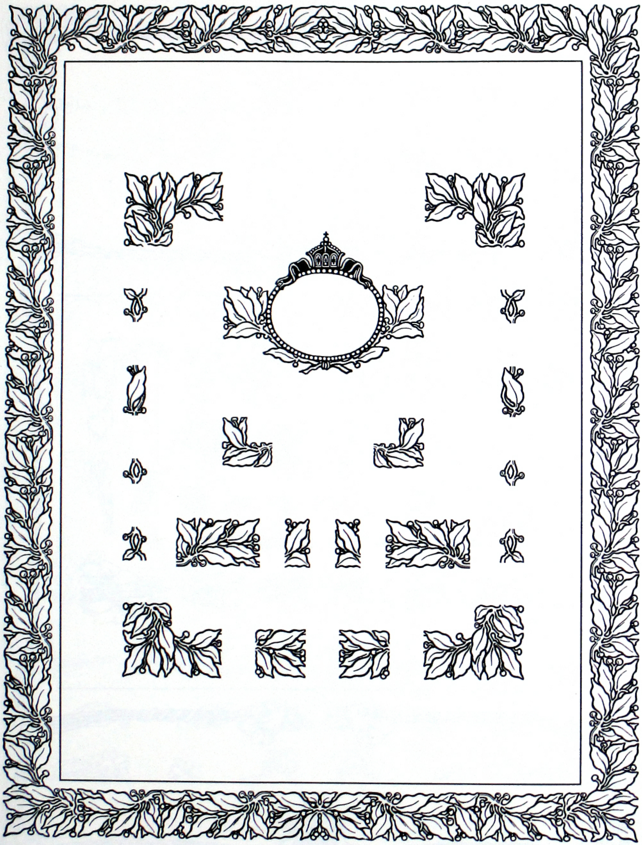


Leisten mit Jugendstil-Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with Art Nouveau motifs, early 20th cn.

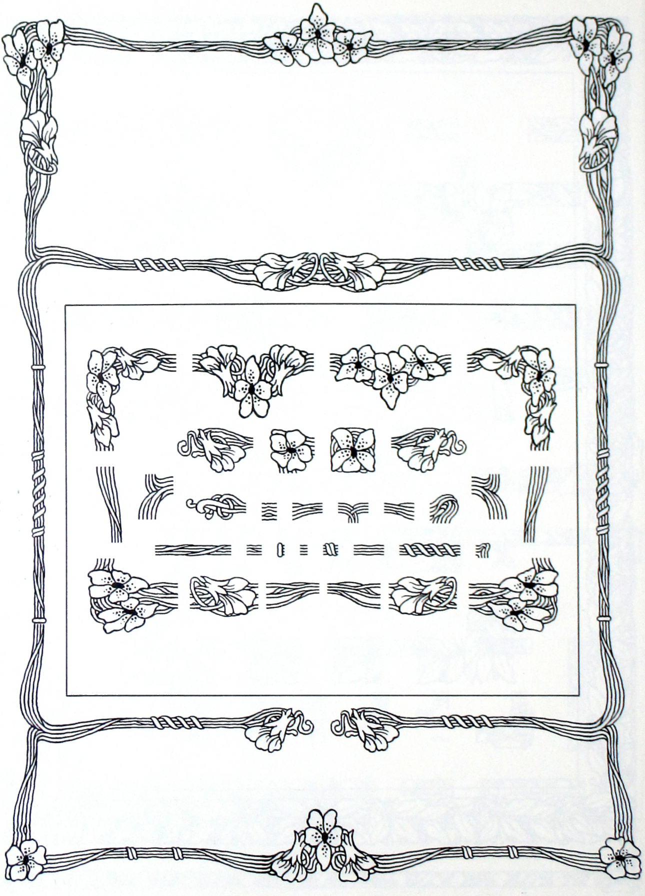




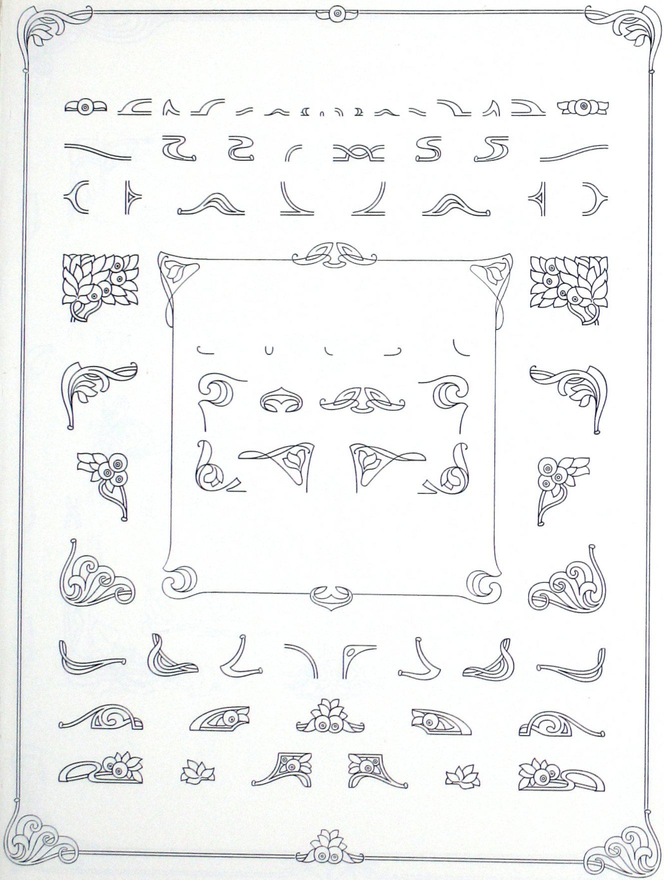
Leisten mit Jugendstil-Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with Art Nouveau motifs, early 20th cn.



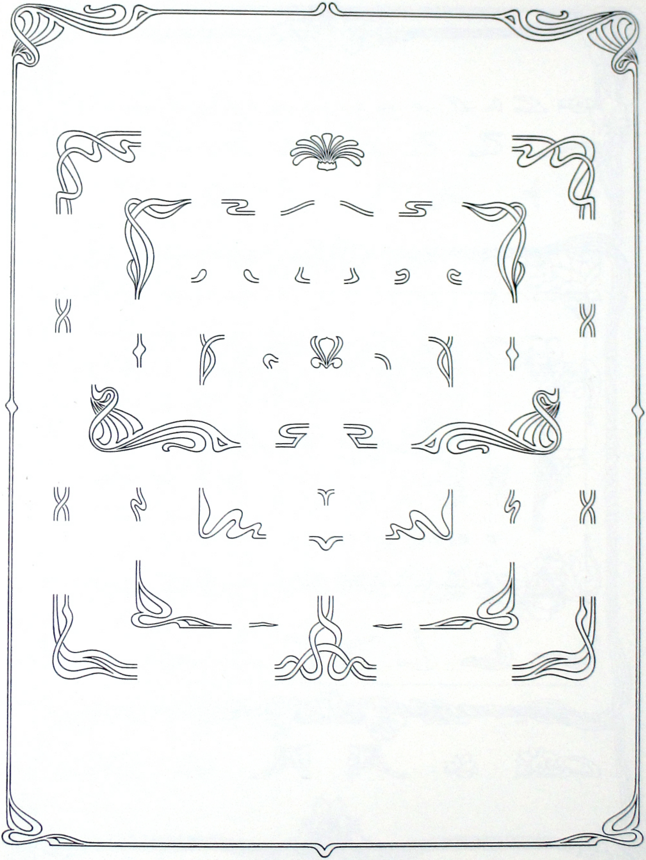
Leisten mit Jugendstil-Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with Art Nouveau motifs, early 20th cn.



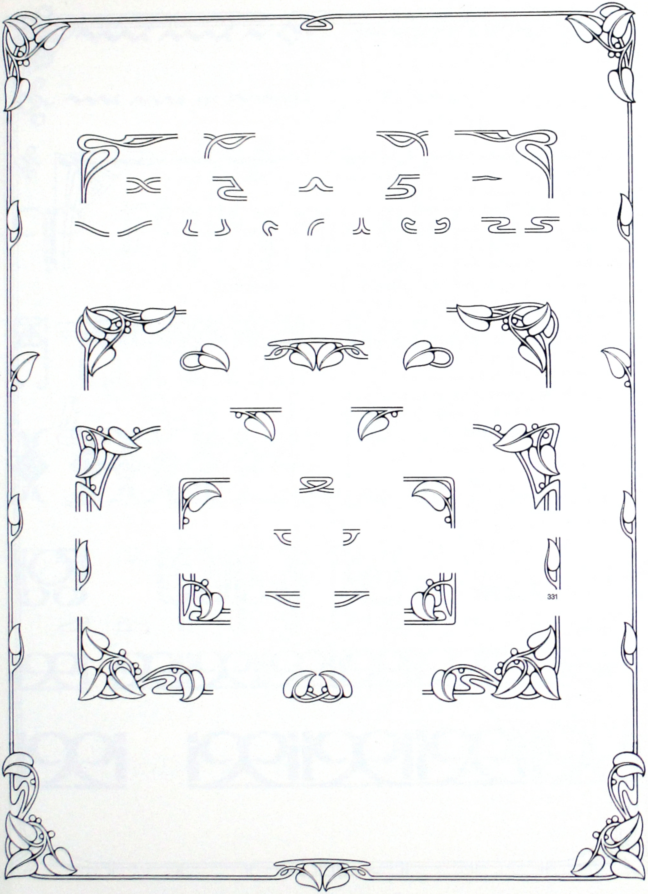
Leisten mit Jugendstil-Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with Art Nouveau motifs, early 20th cn.



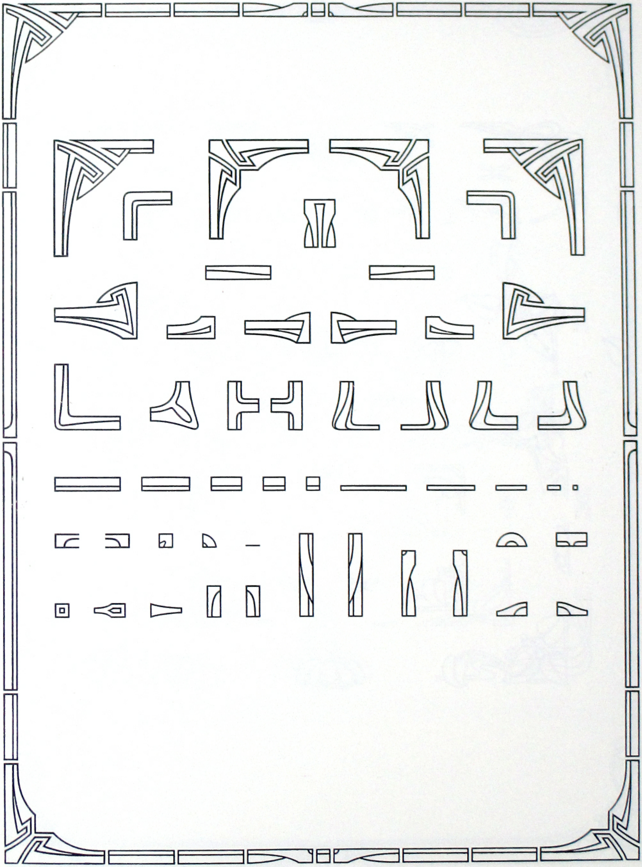
Leisten mit Jugendstil-Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with Art Nouveau motifs, early 20th cn.



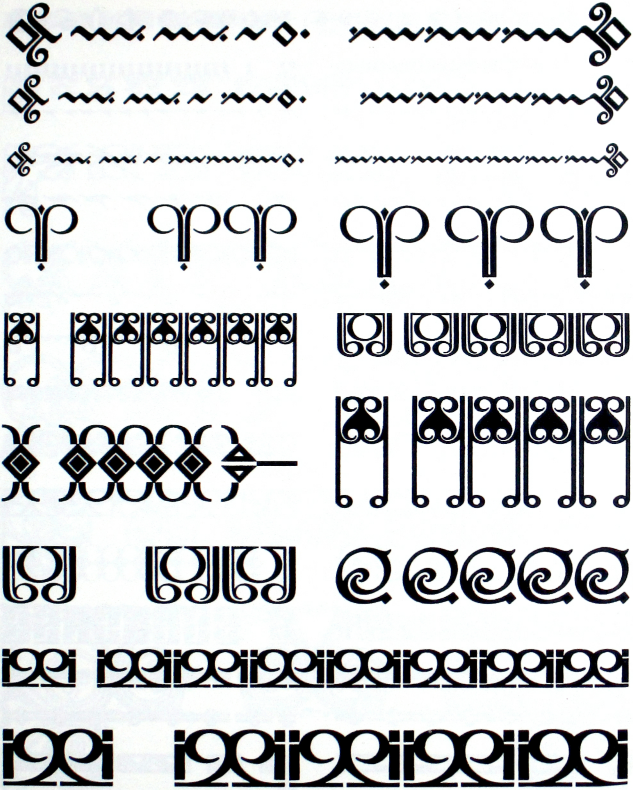
Leisten mit Jugendstil-Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with Art Nouveau motifs, early 20th cn.



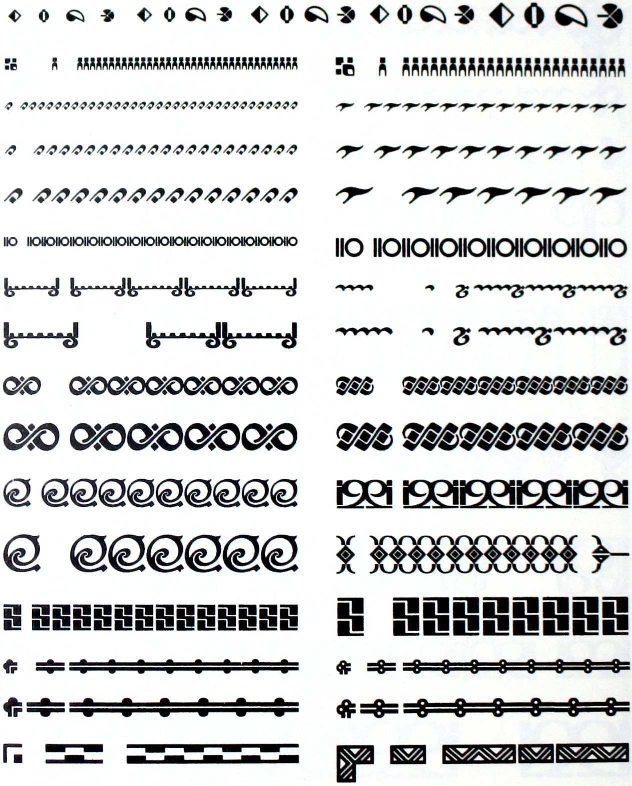
Leisten mit Jugendstil-Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with Art Nouveau motifs, early 20th cn.



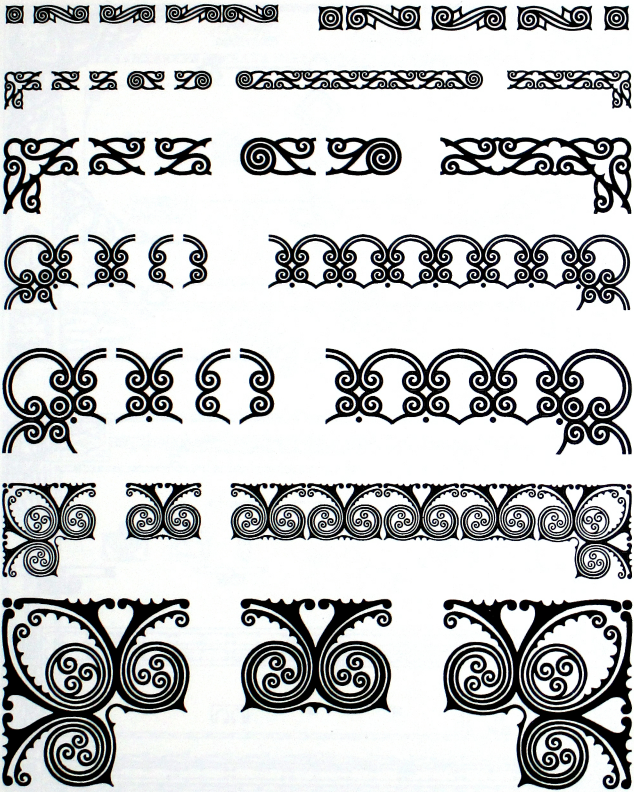
Leisten mit Jugendstil-Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with Art Nouveau motifs, early 20th cn.



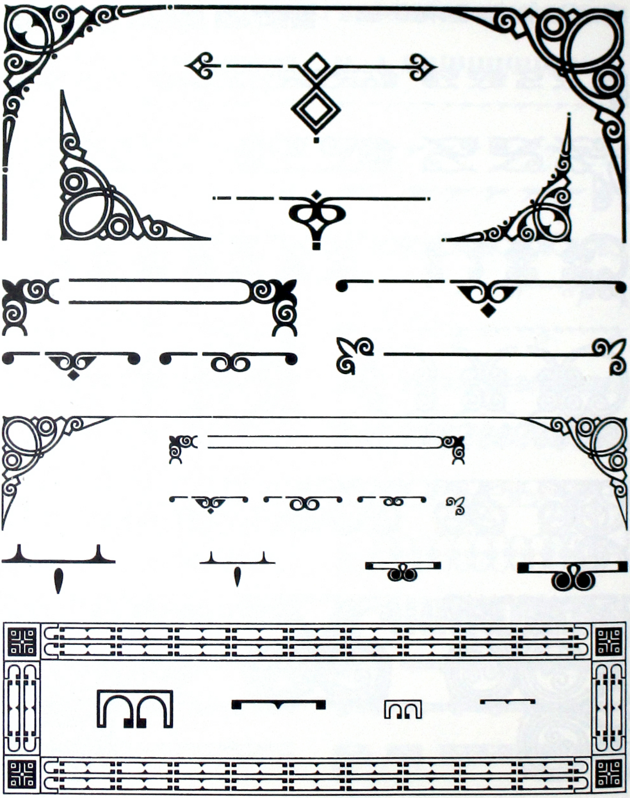
Zierleisten. Peter Behrens, 1908
Decorative row ornaments. Peter Behrens, 1908



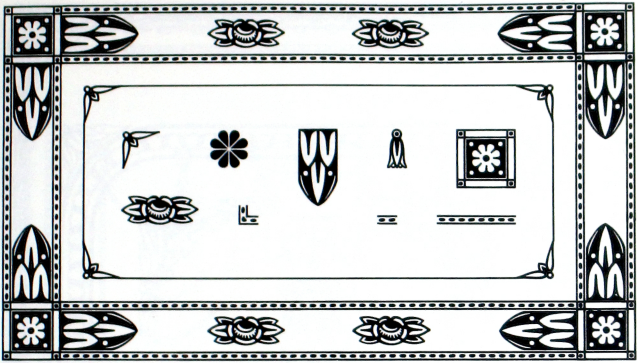
Zierleisten. Peter Behrens, 1908
Decorative row ornaments. Peter Behrens, 1908

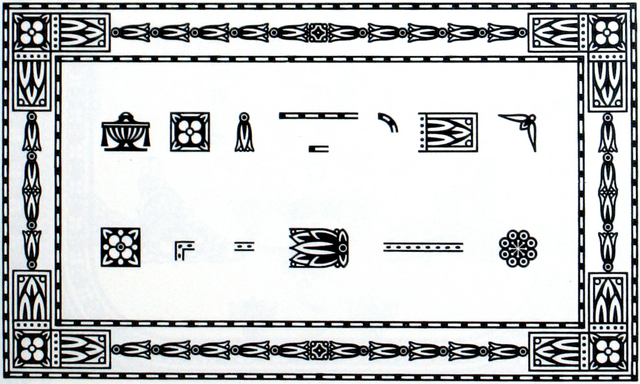


Zierleisten und Eckstücke. Peter Behrens, 1908
Decorative row ornaments and corner-pieces. Peter Behrens, 1908

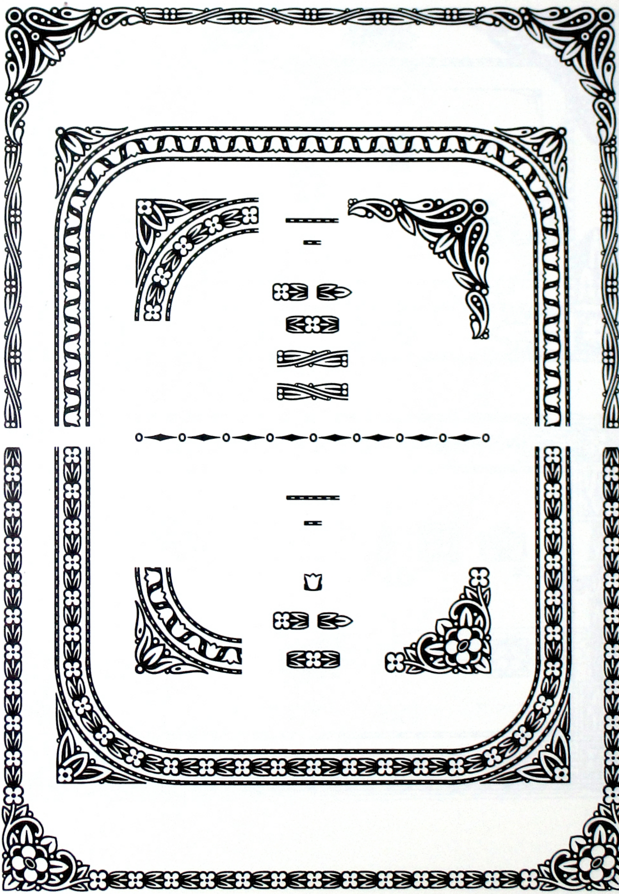


Zierleisten und Eckstücke. Peter Behrens, 1908
Decorative row ornaments and corner-pieces. Peter Behrens, 1908

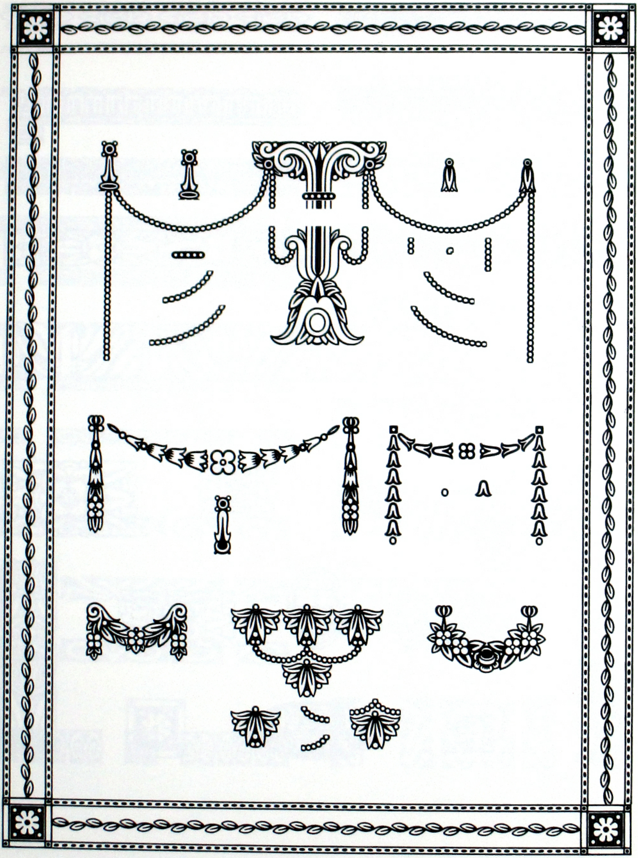




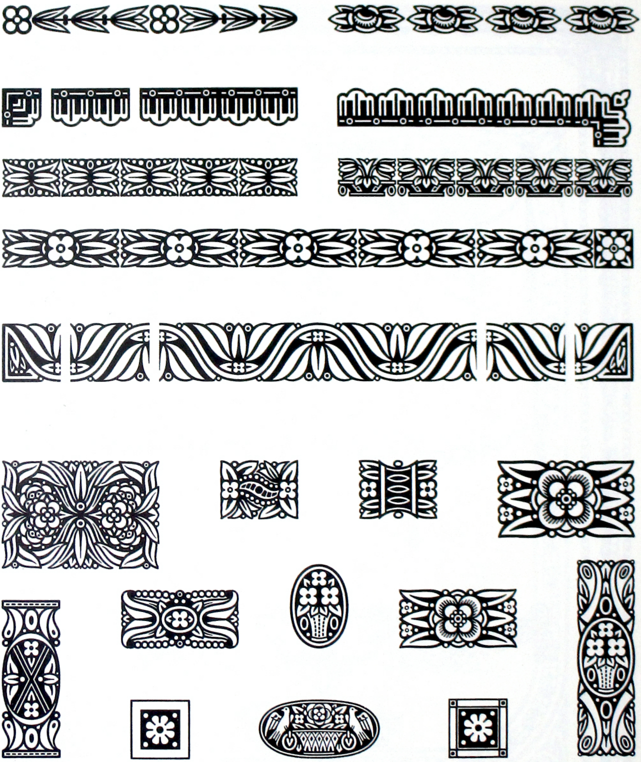
Zierleisten. Emil Rudolf Weiß, um 1910
Decorative row ornaments. Art Nouveau, about 1910



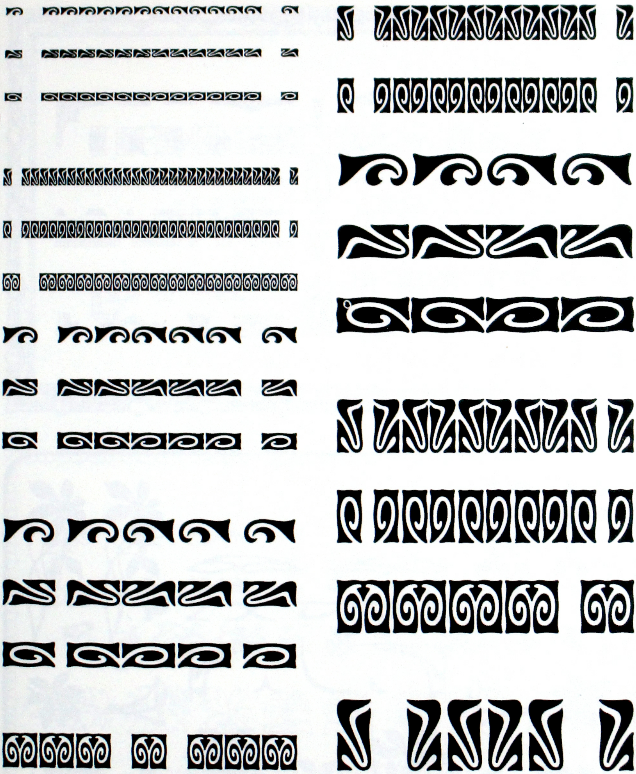
Zierleisten. Emil Rudolf Weiß, um 1910
Decorative row ornaments. Art Nouveau, about 1910



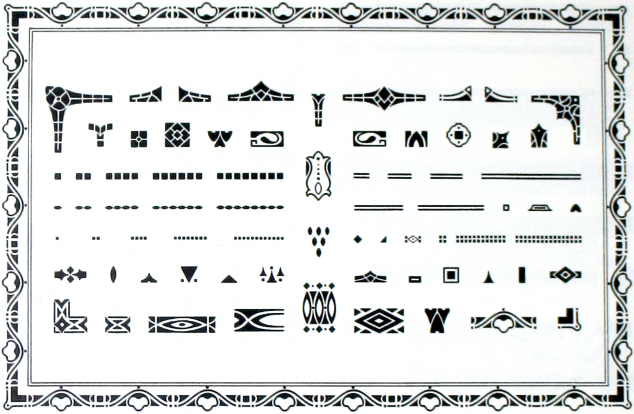
Zierleisten. Emil Rudolf Weiß, um 1910
Decorative row ornaments. Art Nouveau, about 1910

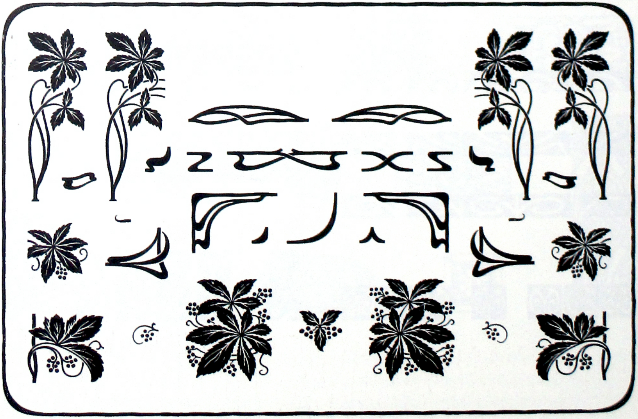


Zierleisten. Emil Rudolf Weiß, um 1910
Decorative row ornaments. Art Nouveau, about 1910

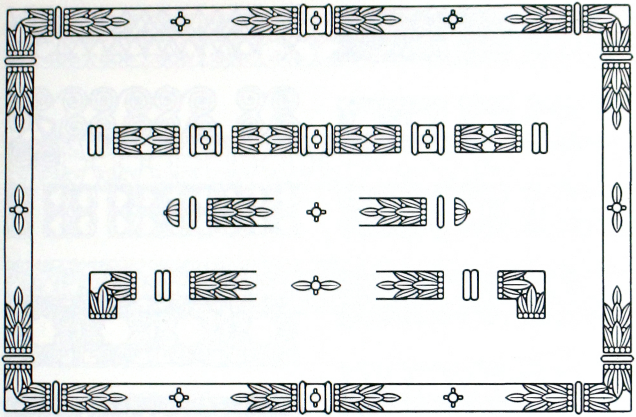


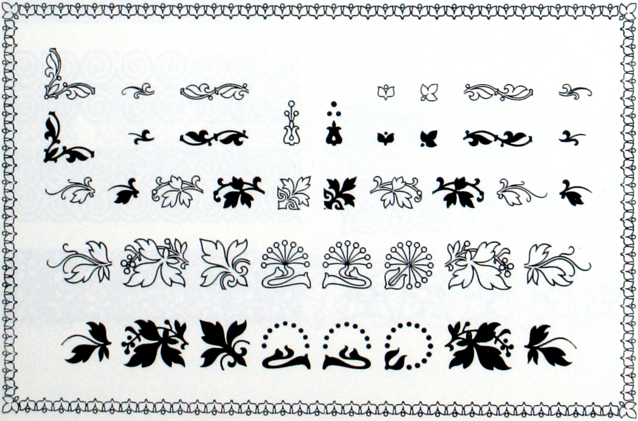
Zierleisten, Jugendstil, um 1910
Decorative row ornaments. Art Nouveau, about 1910



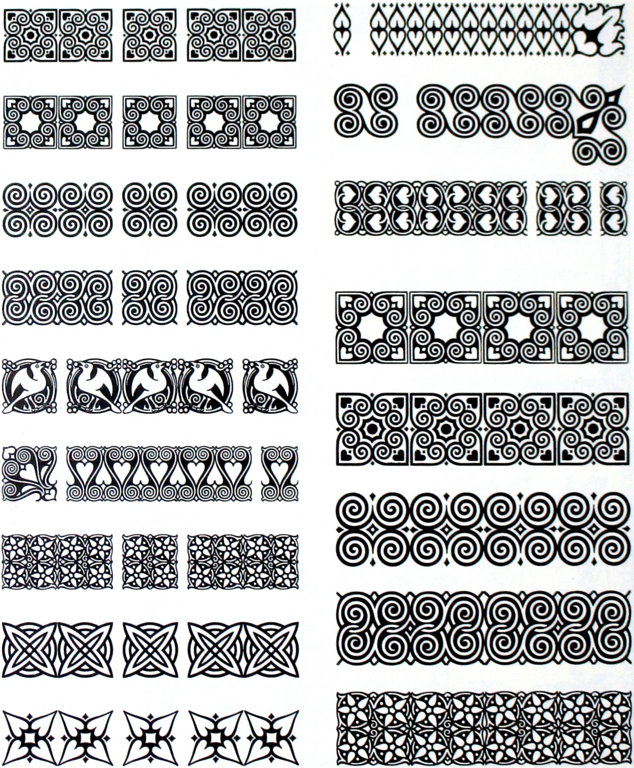


Zierleisten, Jugendstil, um 1910
Decorative row ornaments. Art Nouveau, about 1910

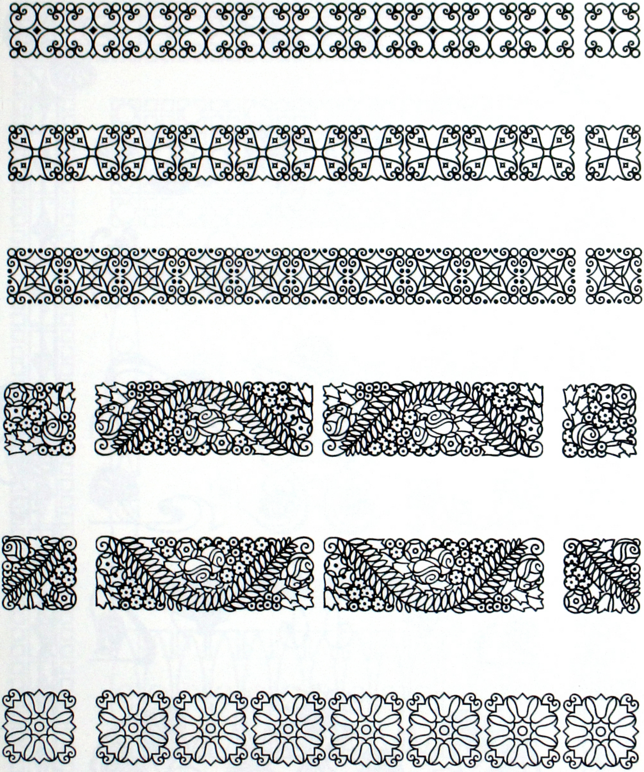




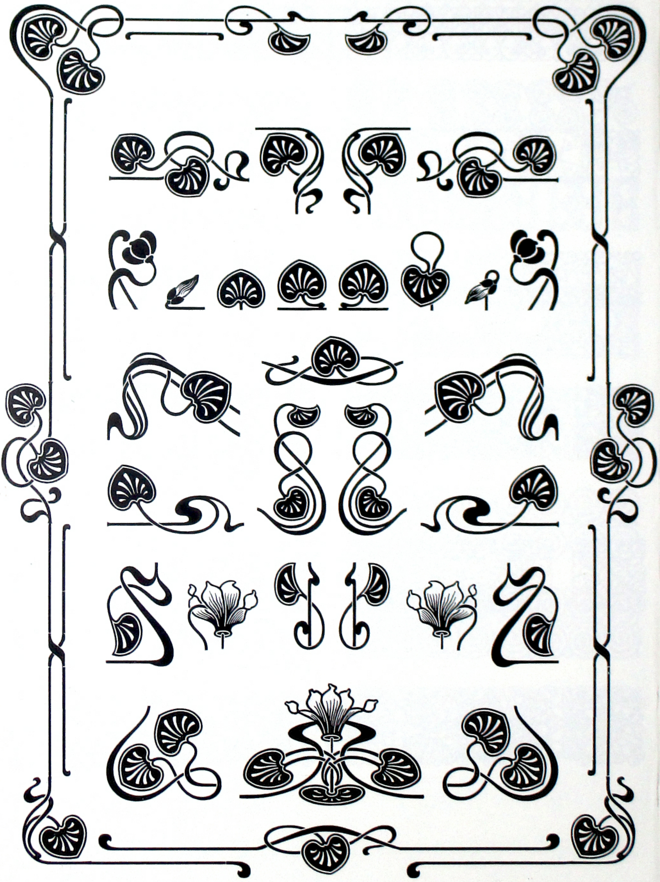
Zierleisten, Jugendstil, um 1910
Decorative row ornaments. Art Nouveau, about 1910



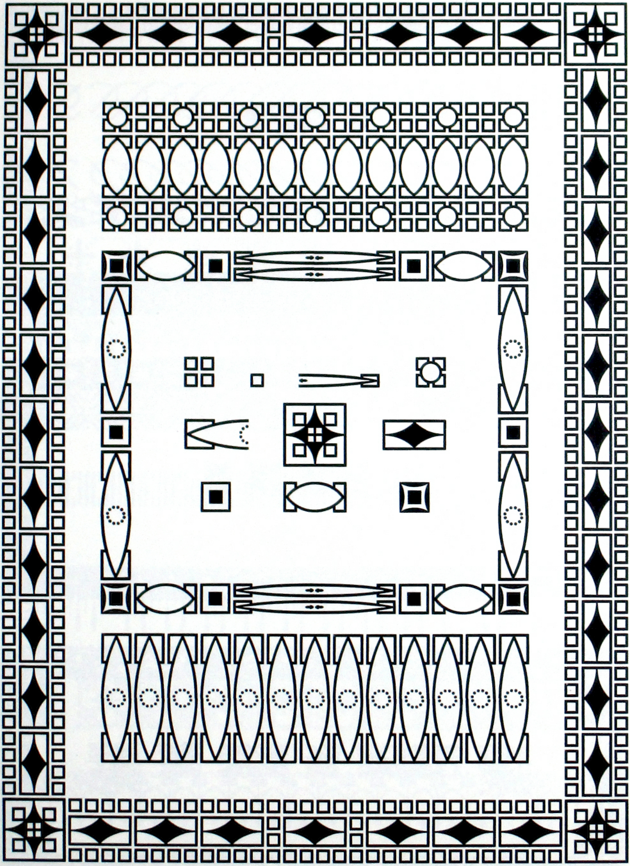
Einfassungen. Friedrich Wilhelm Kleukens, um 1910
Borders. Friedrich Wilhelm Kleukens, about 1910



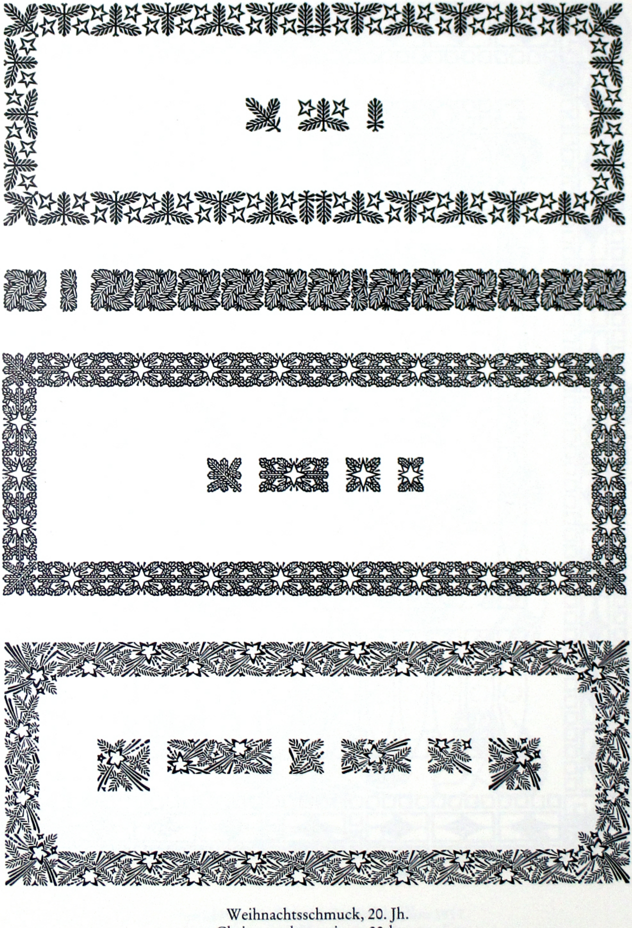
Einfassungen. Heinz Keune, um 1910
Borders. Heinz Keune, about 1910



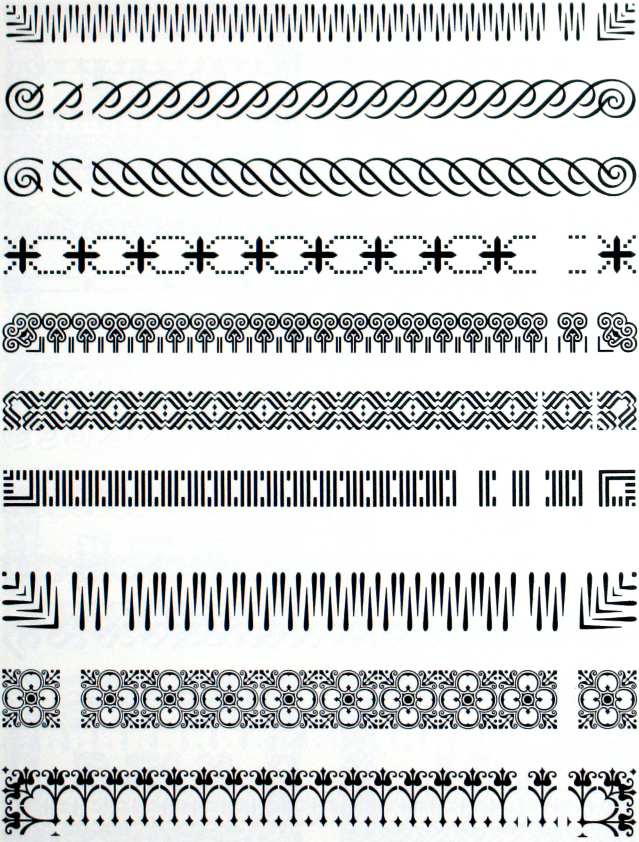
Zierleisten mit Lotosblatt-Motiven, um 1911
Row ornaments with lotus leaf motifs, about 1911



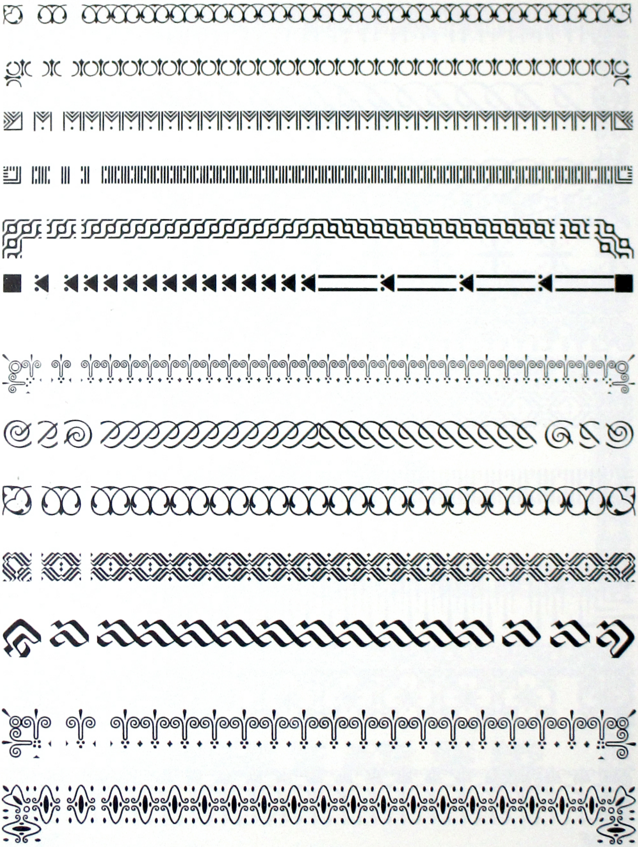
Zierleisten, Jugendstil, um 1911
Row ornaments, Art Nouveau, about 1911



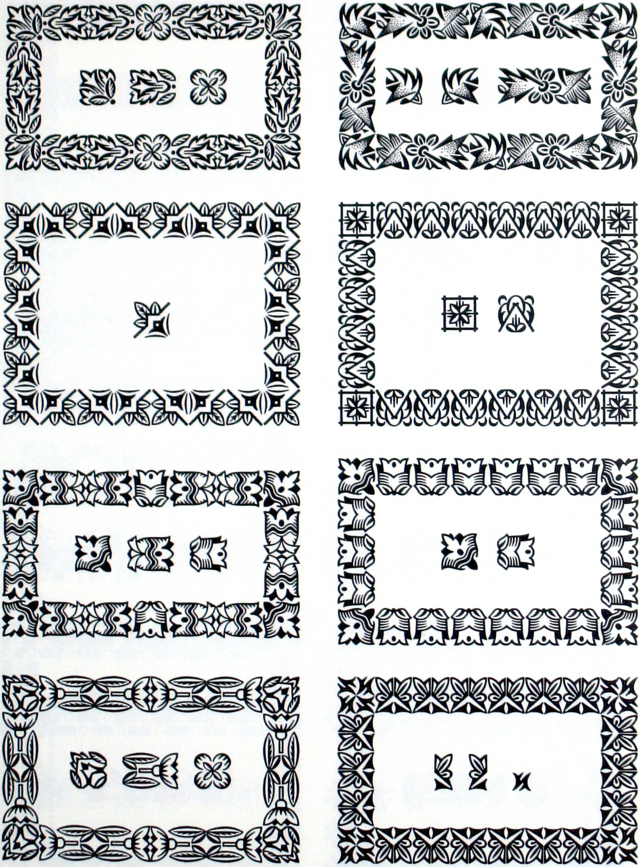
Weihnachtsschmuck, 20. Jh.
Christmas decorations, 20th cn.



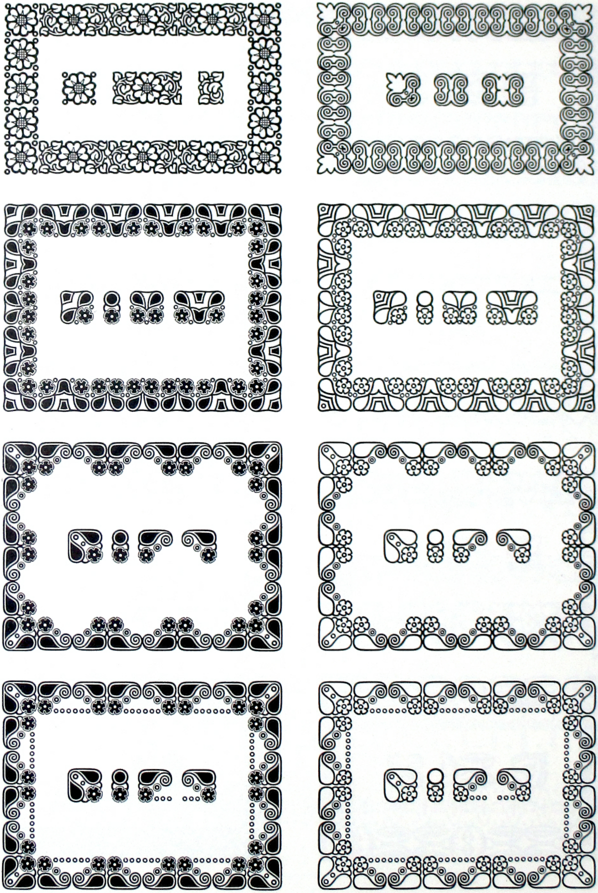
Zierleisten. Wieynk, Anfang 20. Jh.
Row ornaments. Wieynk, early 20th cn.



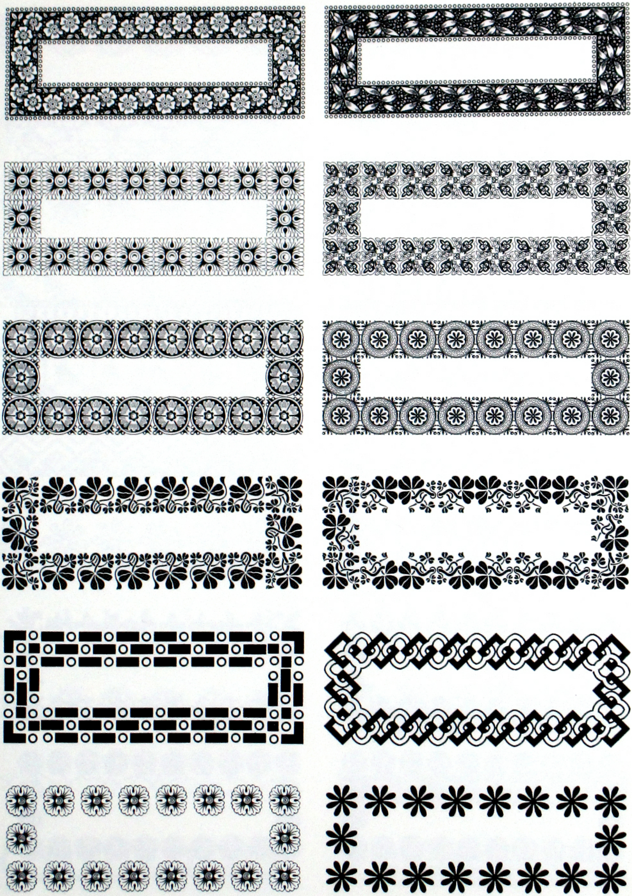
Zierleisten. Wieynk, Anfang 20. Jh.
Row ornaments. Wieynk, early 20th cn.



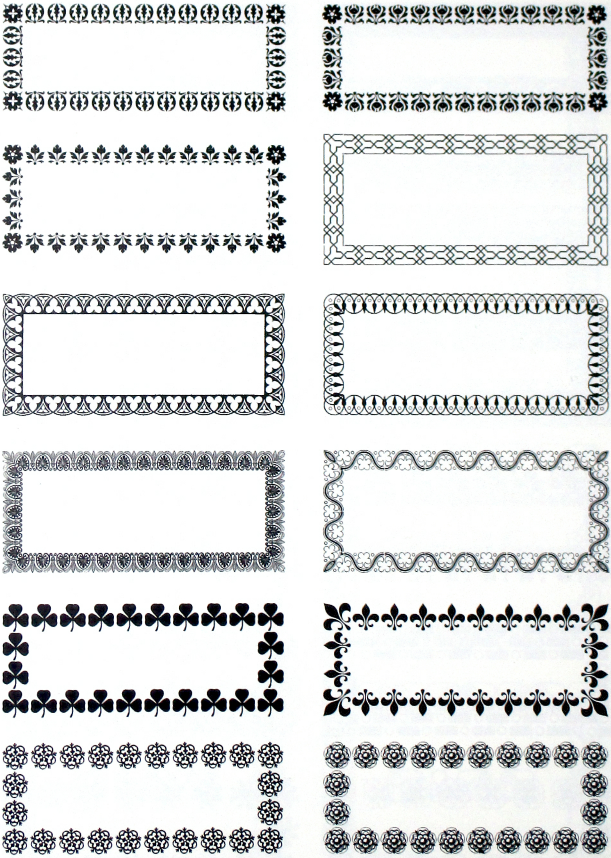
Zierleisten, Jugendstil
Row ornaments, Art Nouveau



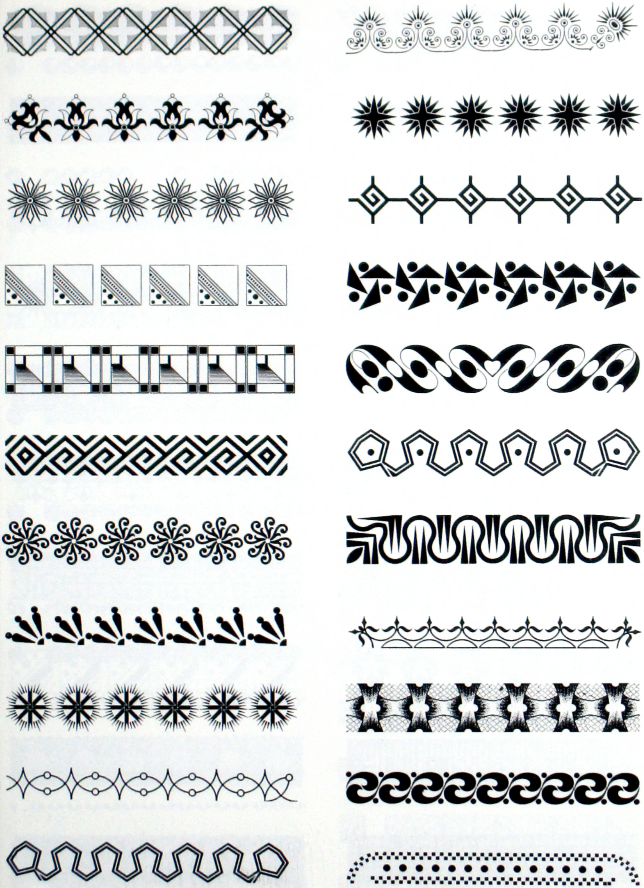
Zierleisten, Jugendstil
Row ornaments, Art Nouveau



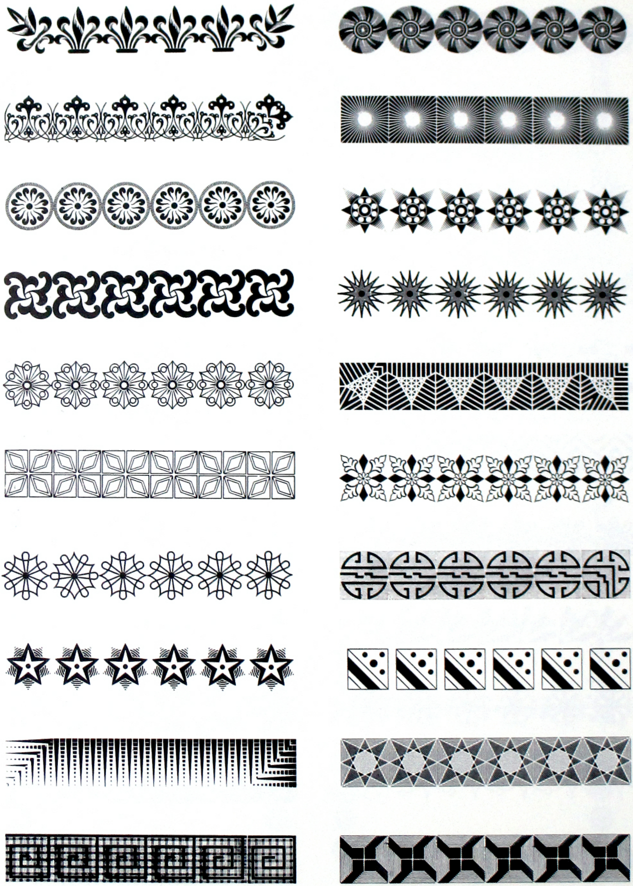
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, early 20th cn.



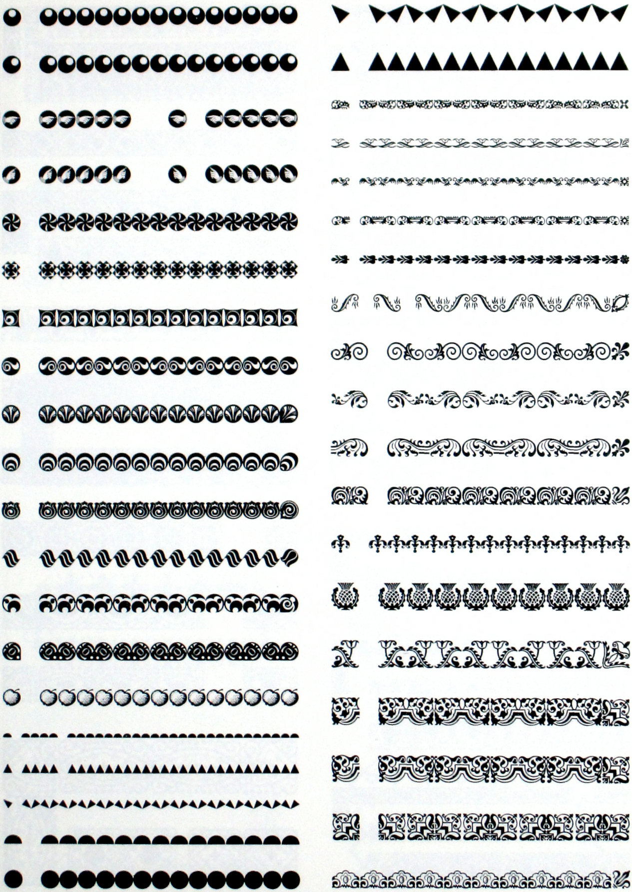
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, early 20th cn.



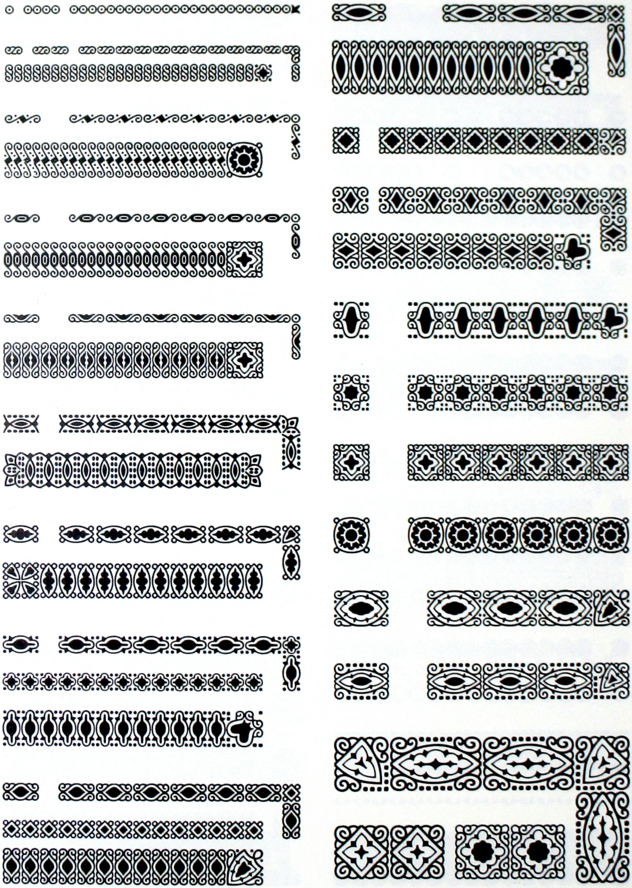
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, early 20th cn.



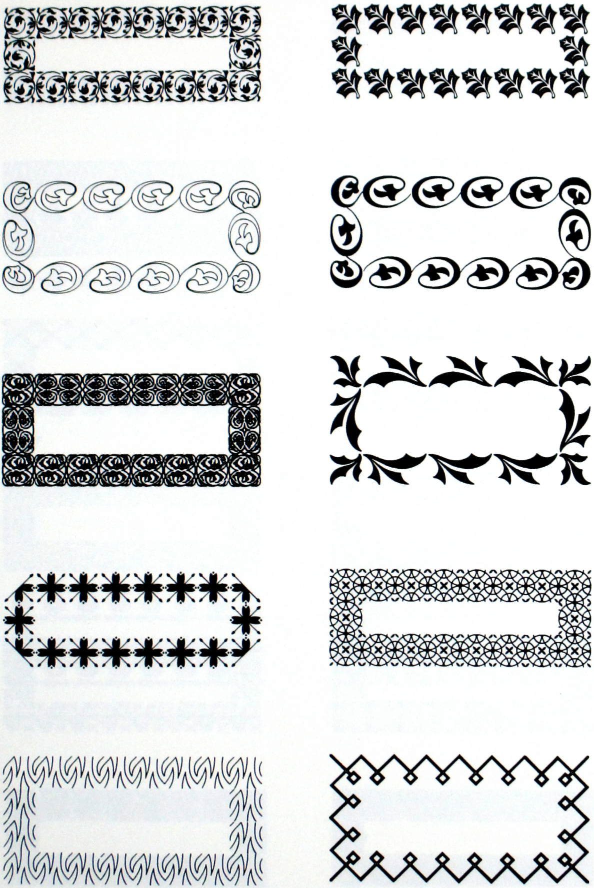
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, Anfang 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, early 20th cn.



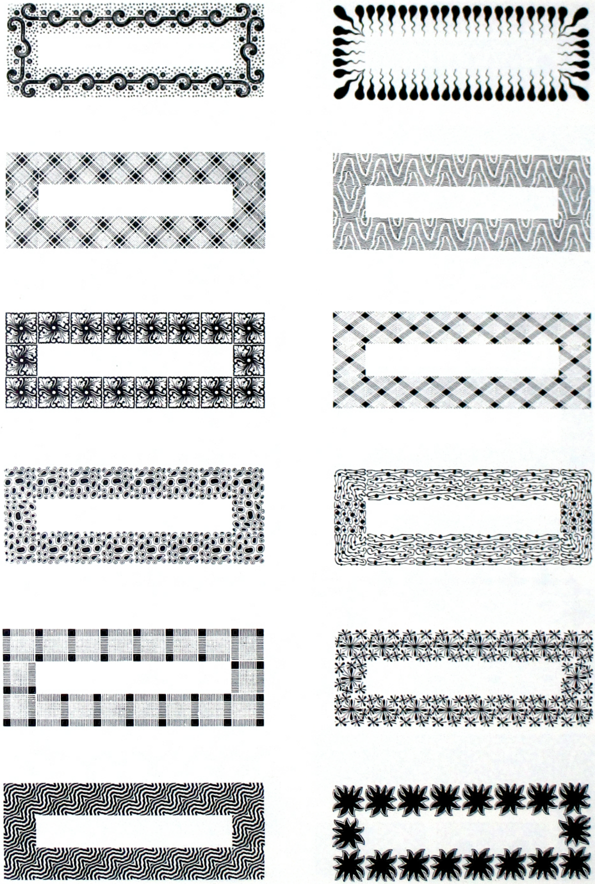
Zierleisten mit verschiedenen Stilelementen, 20. Jh.
Row ornaments with various stylistic elements, 20th cn.



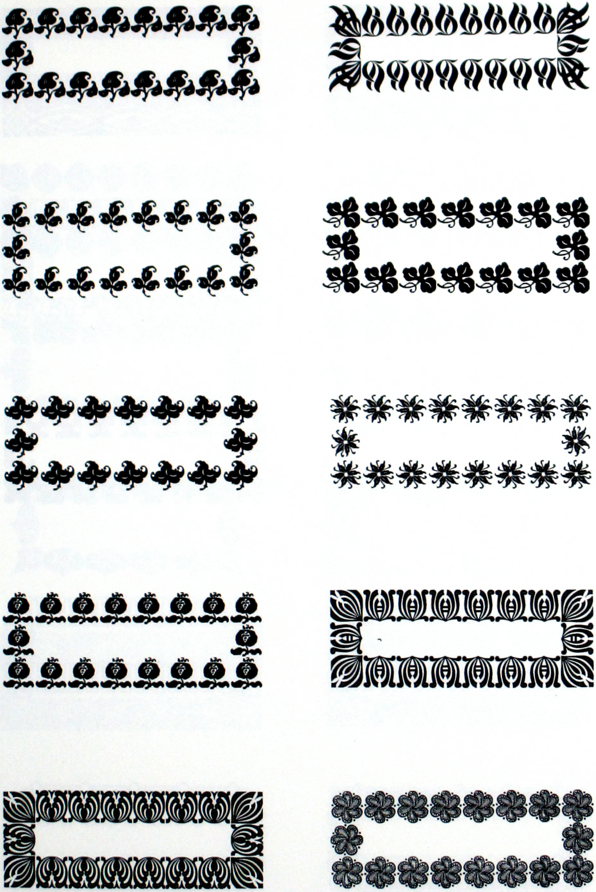
Zierleisten mit verschiedenen Stilelementen, 20. Jh.
Row ornaments with various stylistic elements, 20th cn.



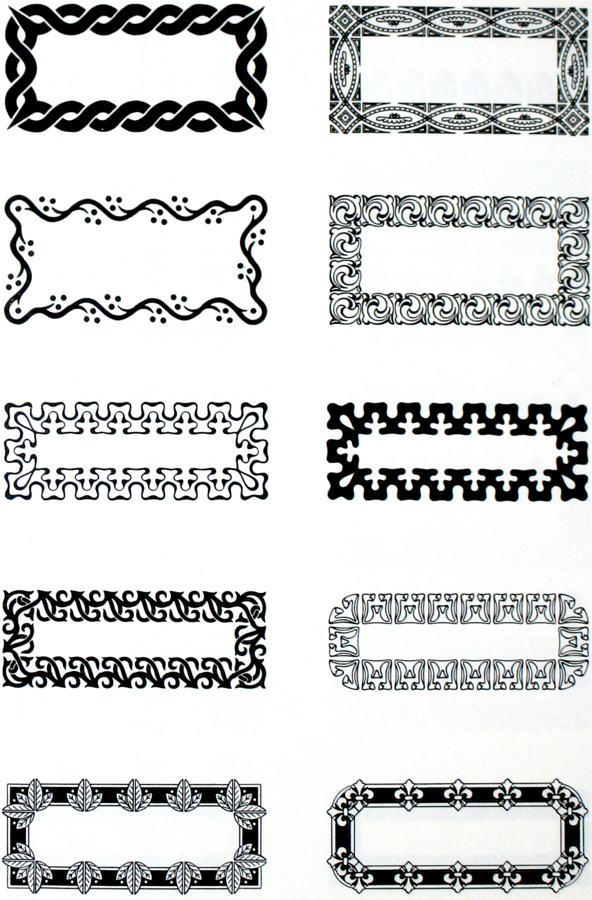
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



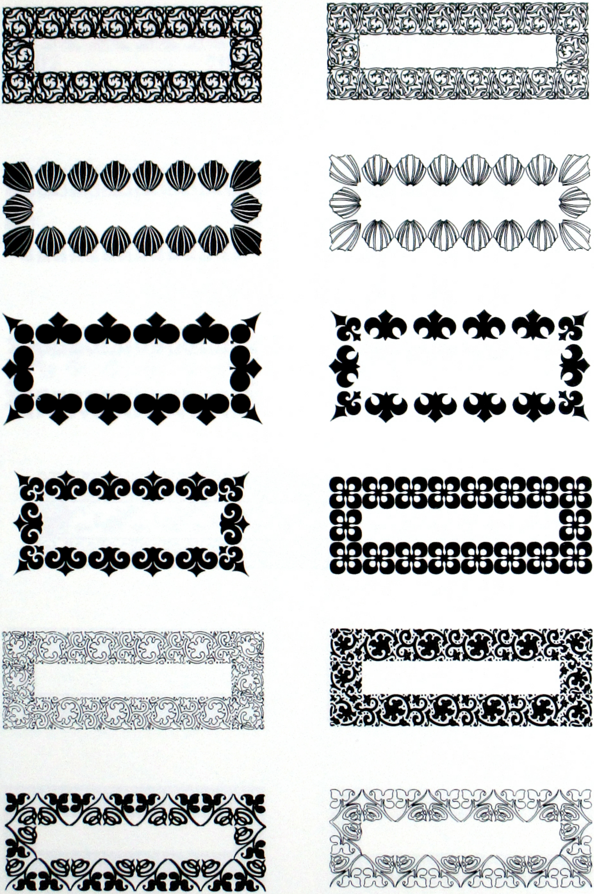
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



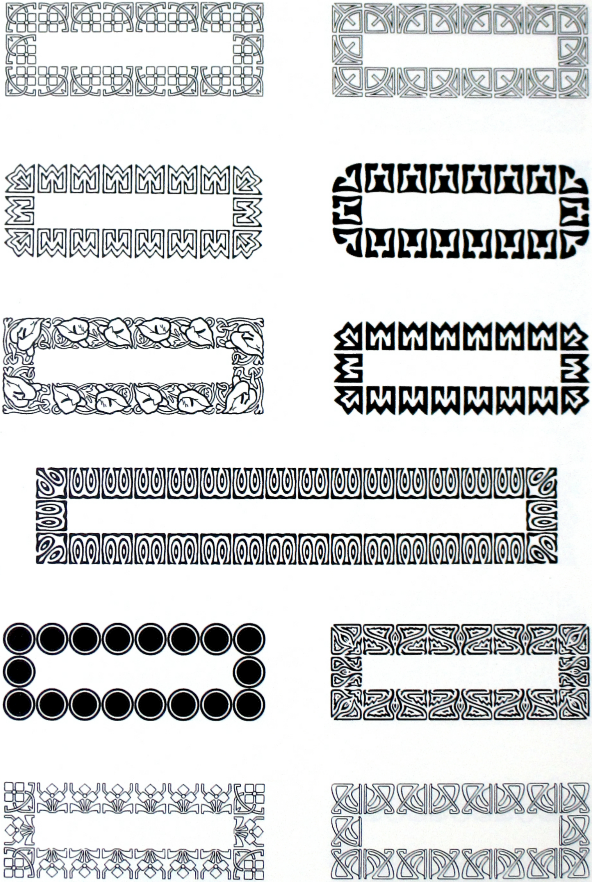
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



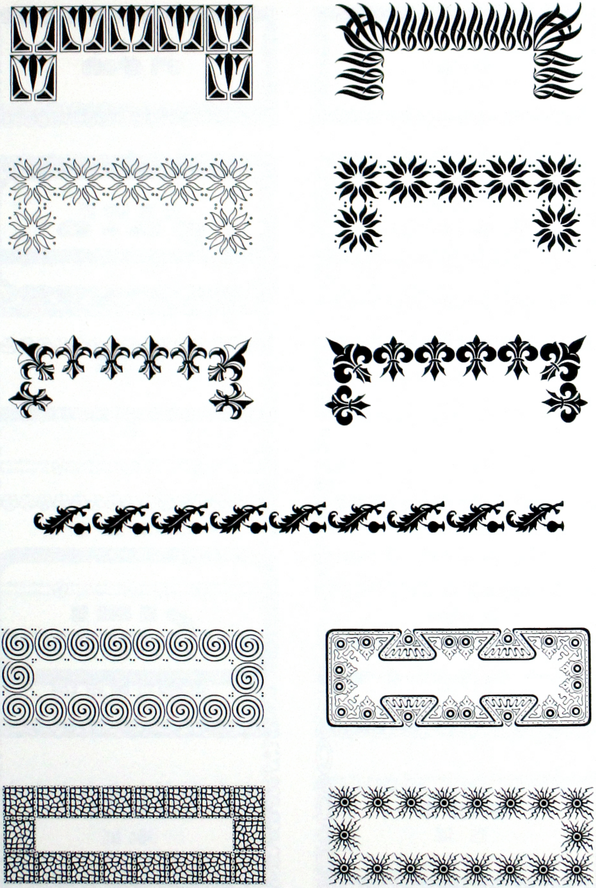
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



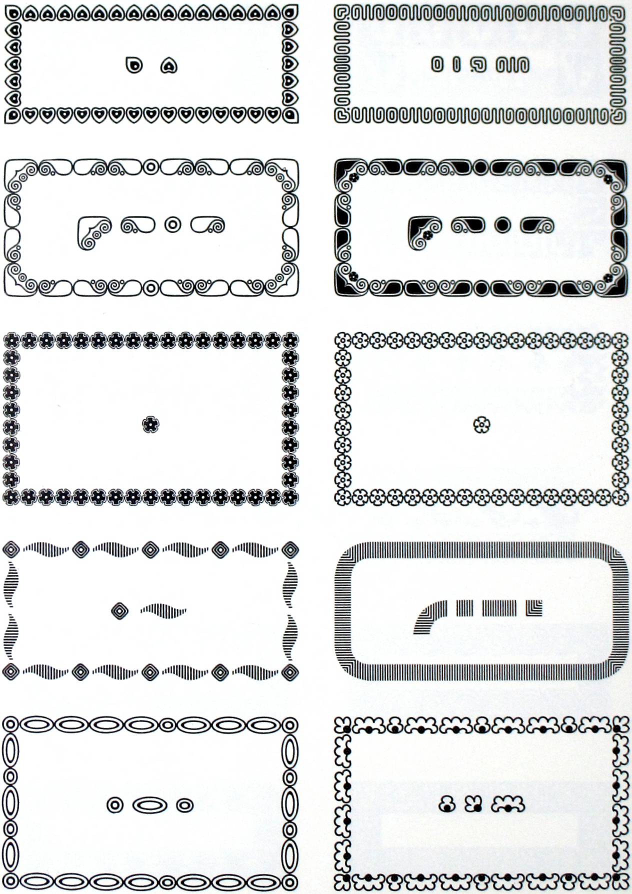
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



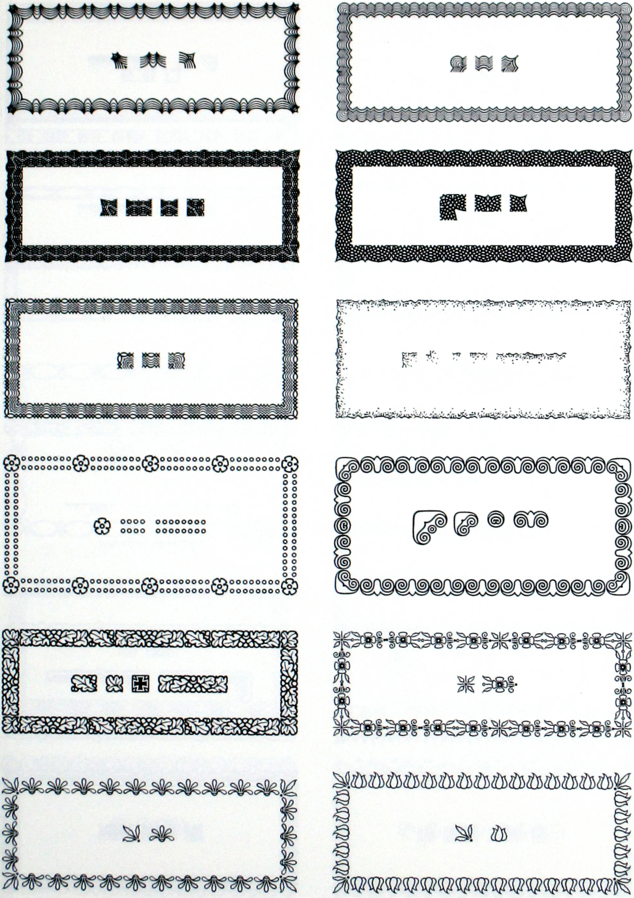
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



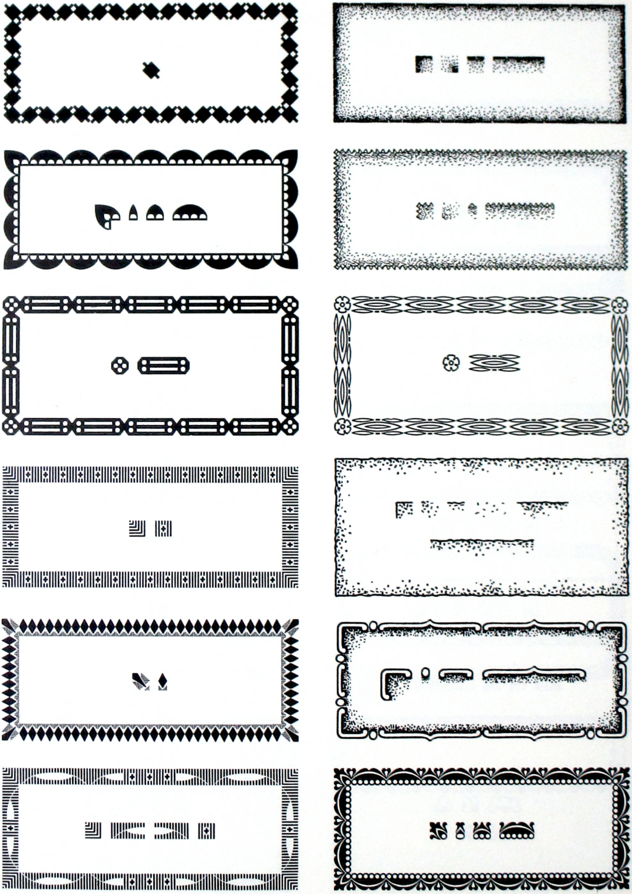
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



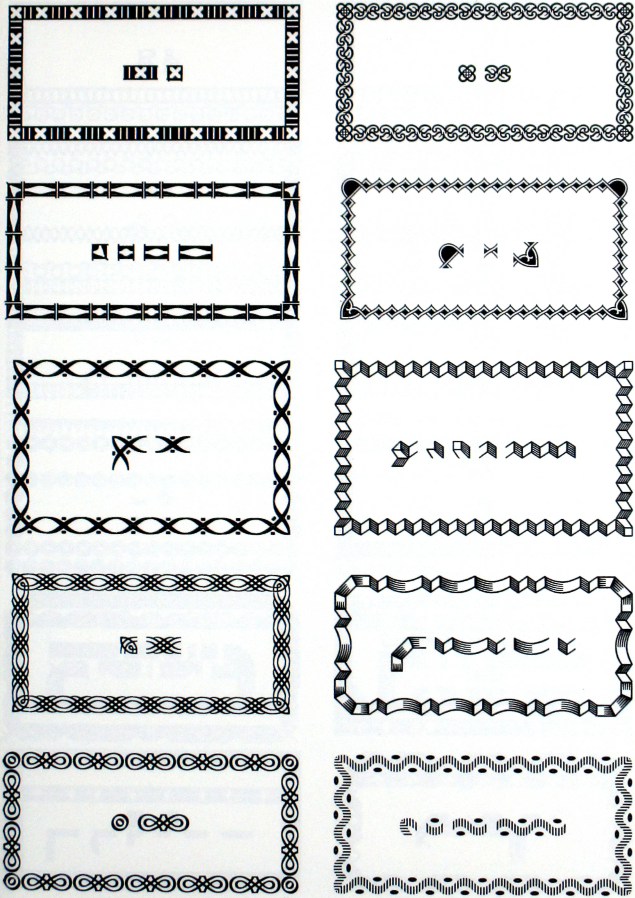
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



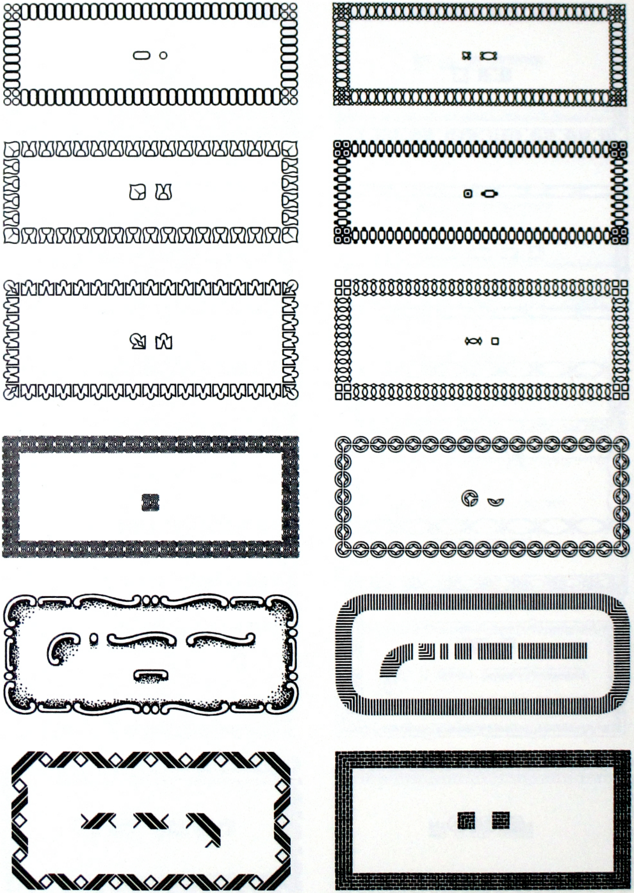
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



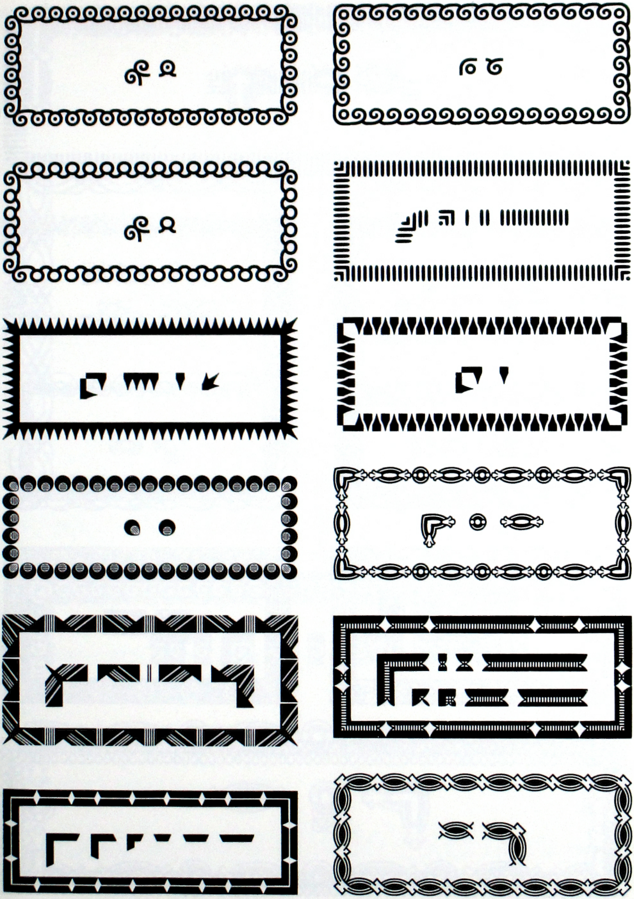
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



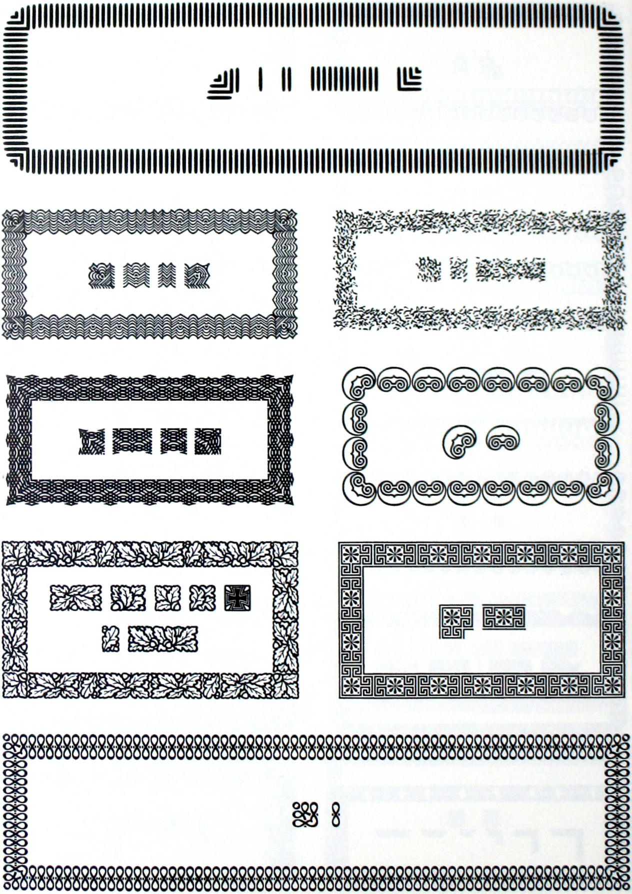
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



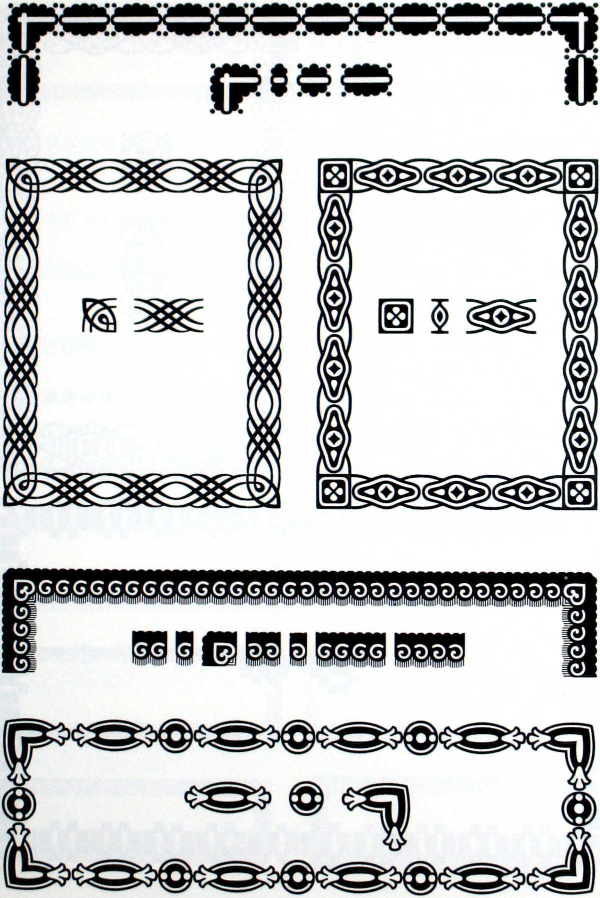
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



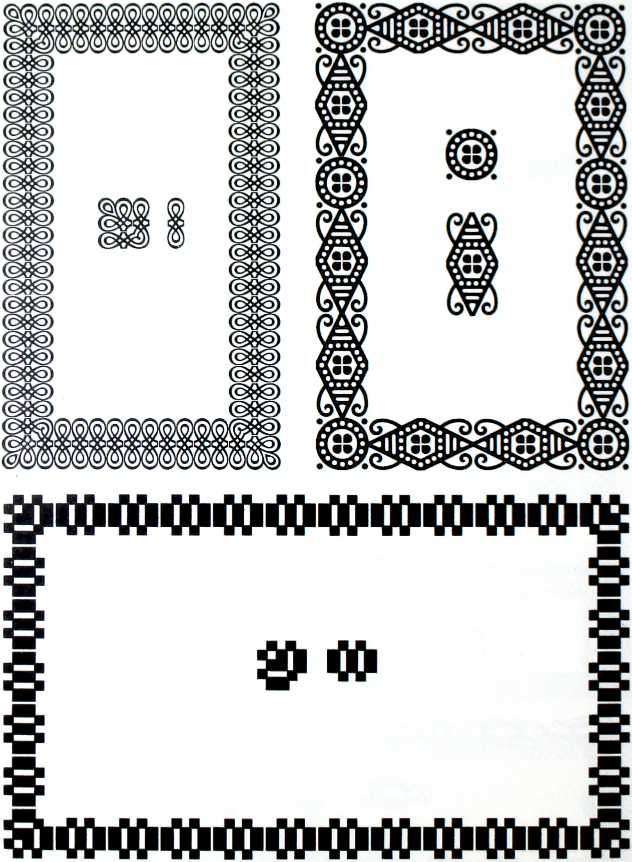
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



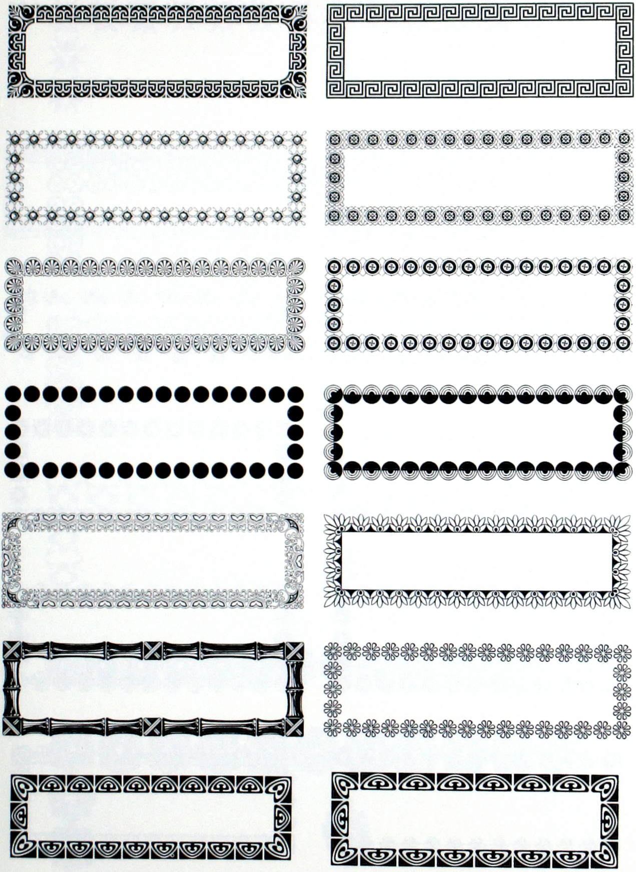
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



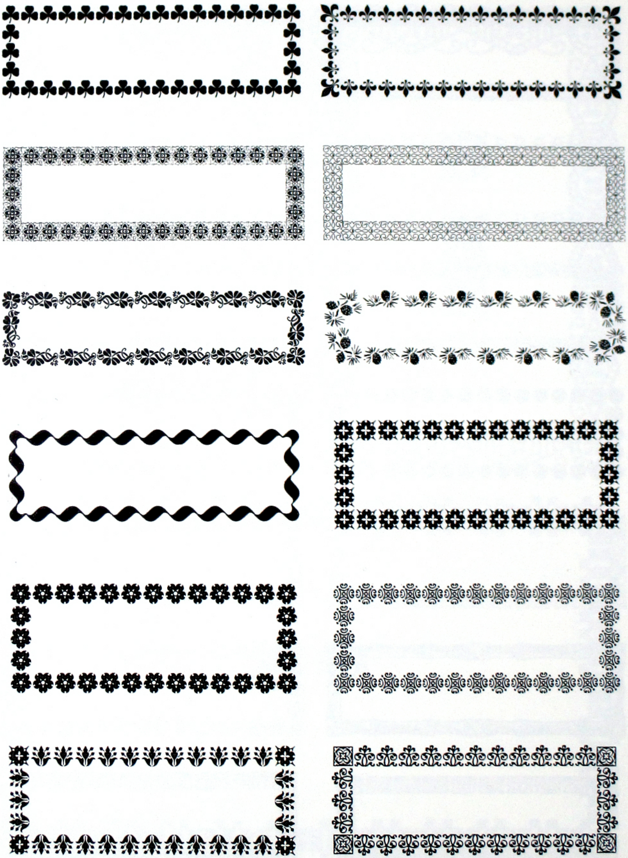
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



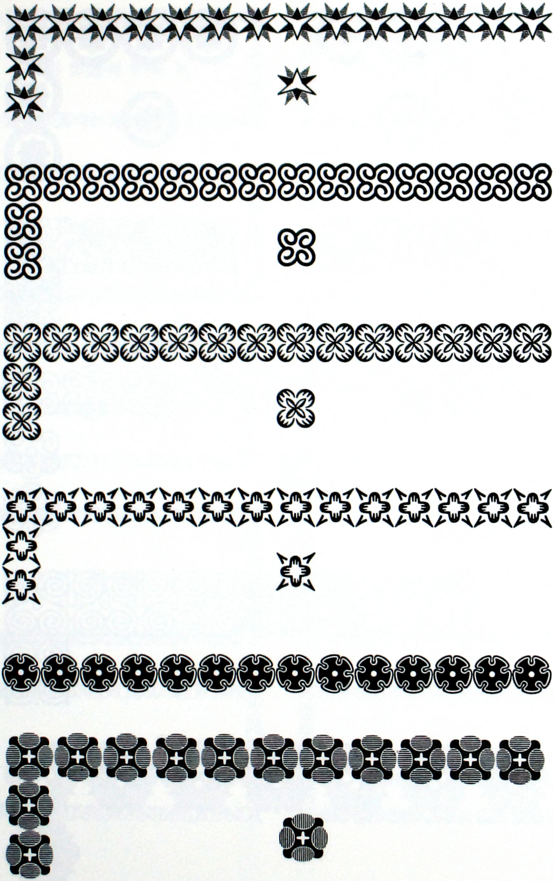
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



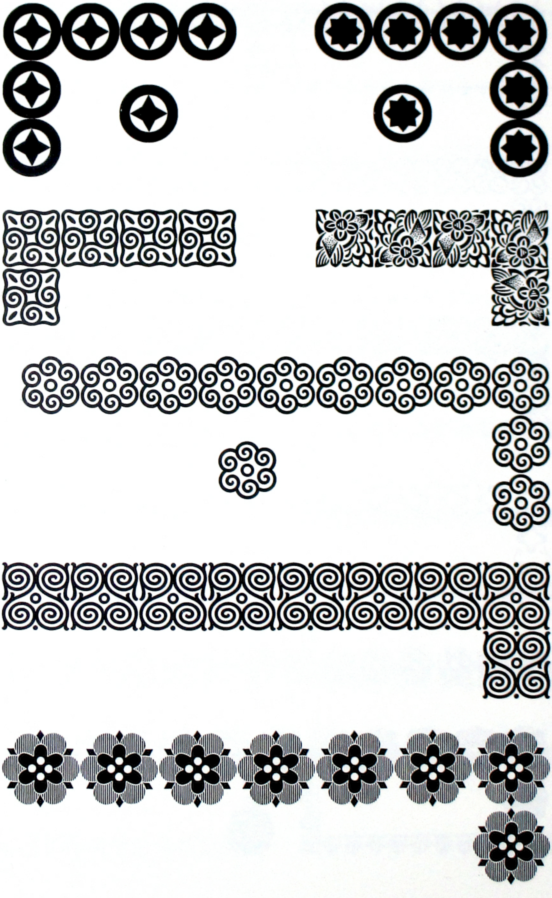
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



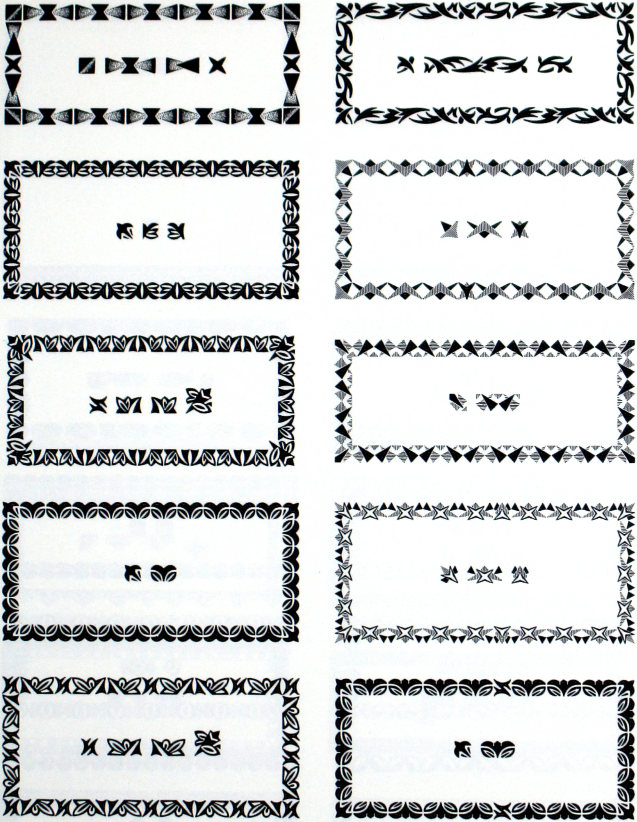
Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.

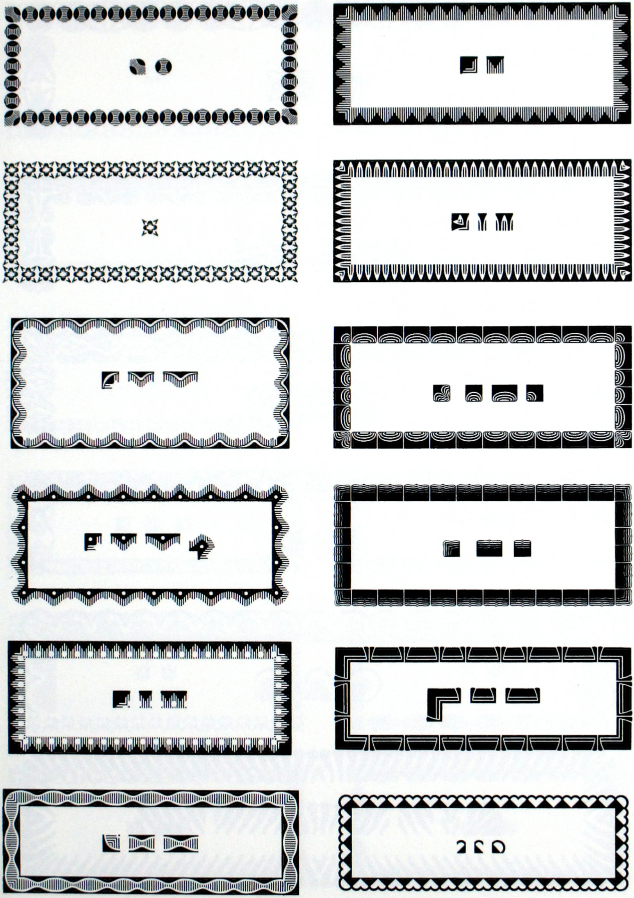


Zierleisten mit verschiedenen Motiven, 20. Jh.
Row ornaments with various motifs, 20th cn.



Zierleisten, Art Déco
Row ornaments, Art Deco

Zierleisten, Art Déco
Row ornaments, Art Deco

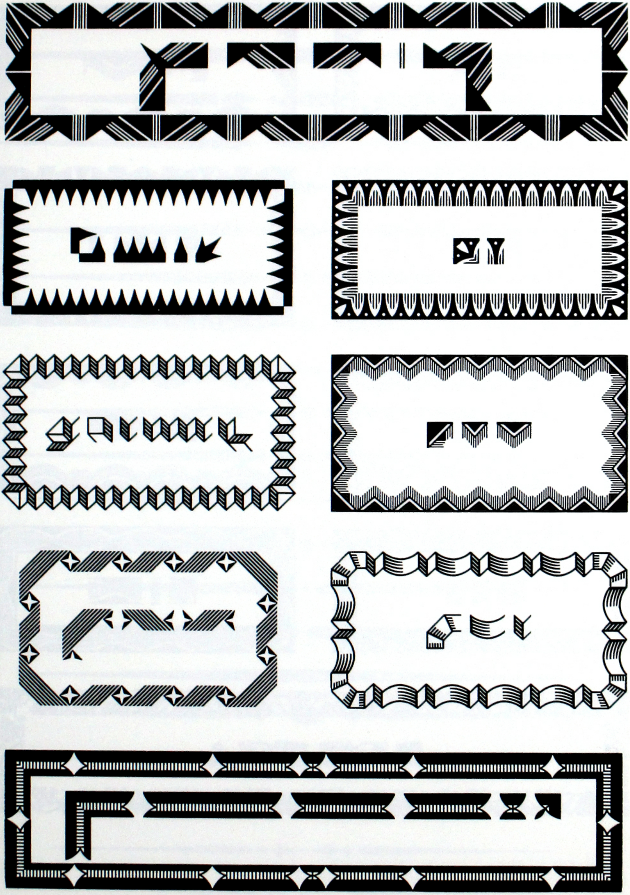


Zierleisten, Art Déco
Row ornaments, Art Deco

Zierleisten, Art Déco
Row ornaments, Art Deco

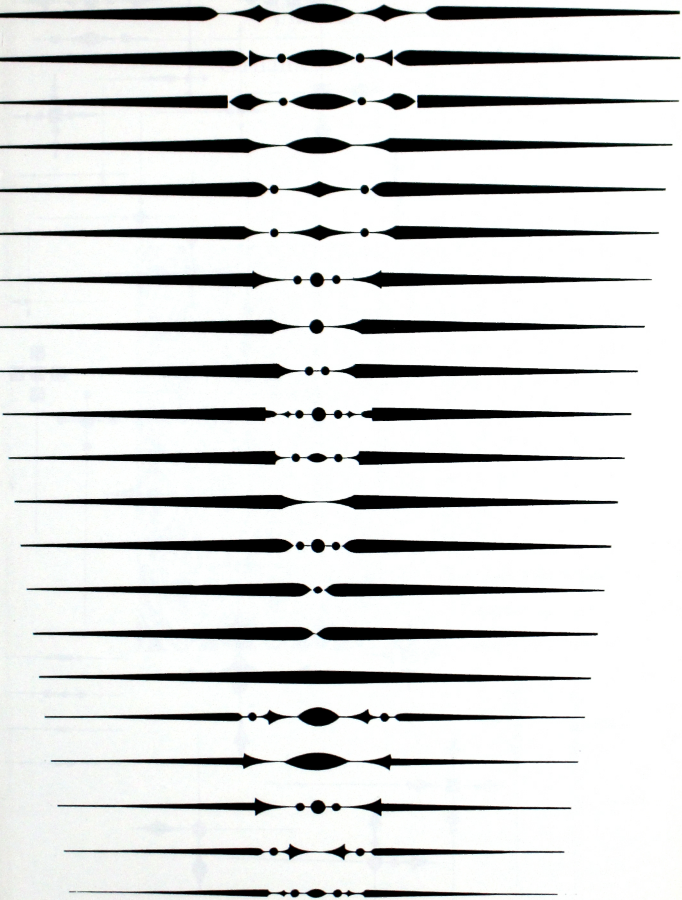
Zierleisten, Art Déco
Row ornaments, Art Deco

Zierleisten, Art Déco
Row ornaments, Art Deco

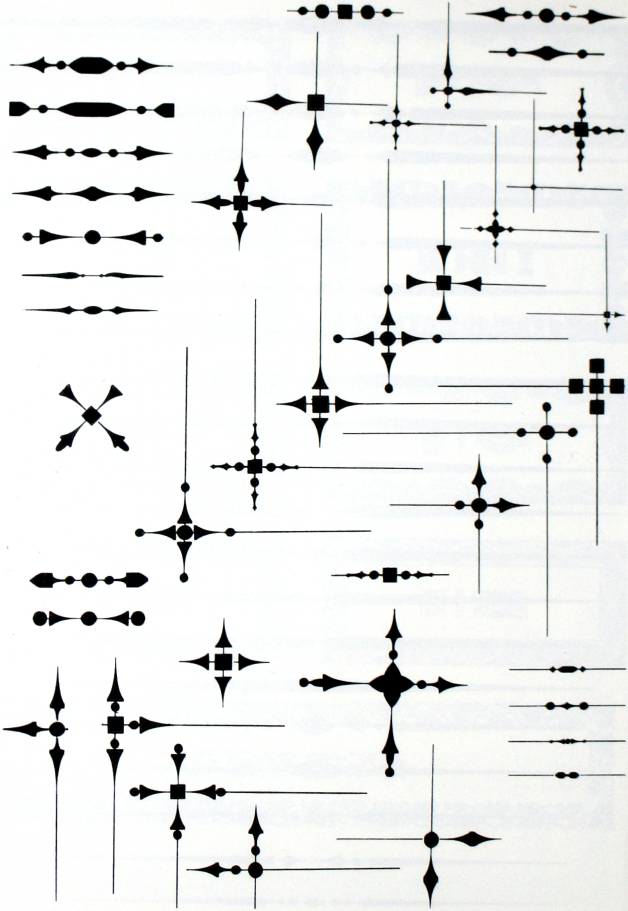


Zierleisten, Art Déco
Row ornaments, Art Deco

Zierleisten, Art Déco
Row ornaments, Art Deco



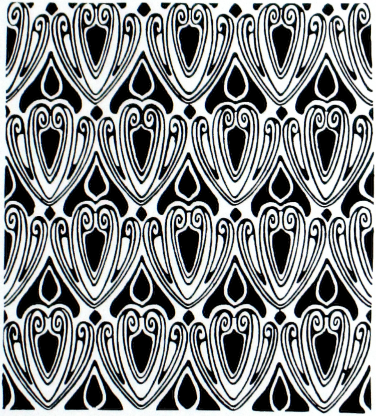
Englische Linien
The English line, rules and panels

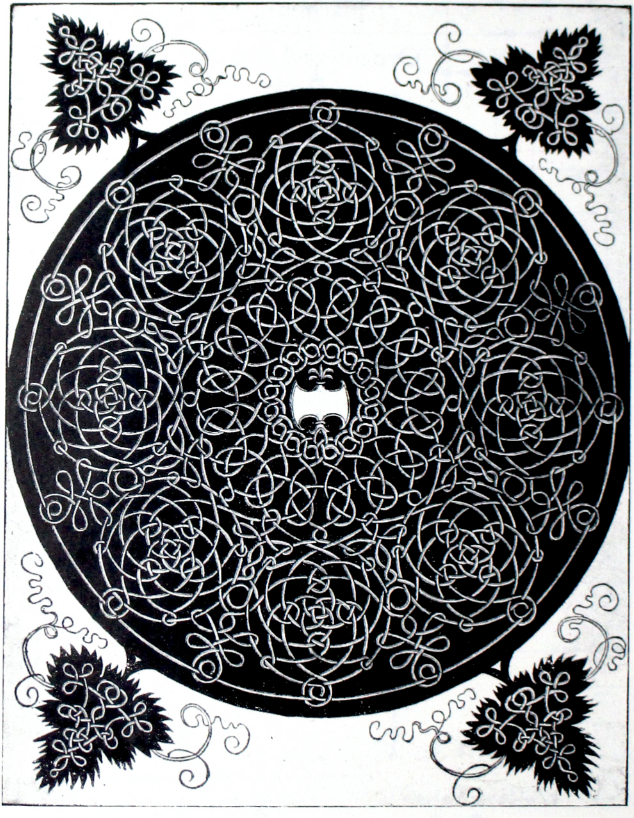


Linienschmuck und Eckstücke
The English line, rules and panels

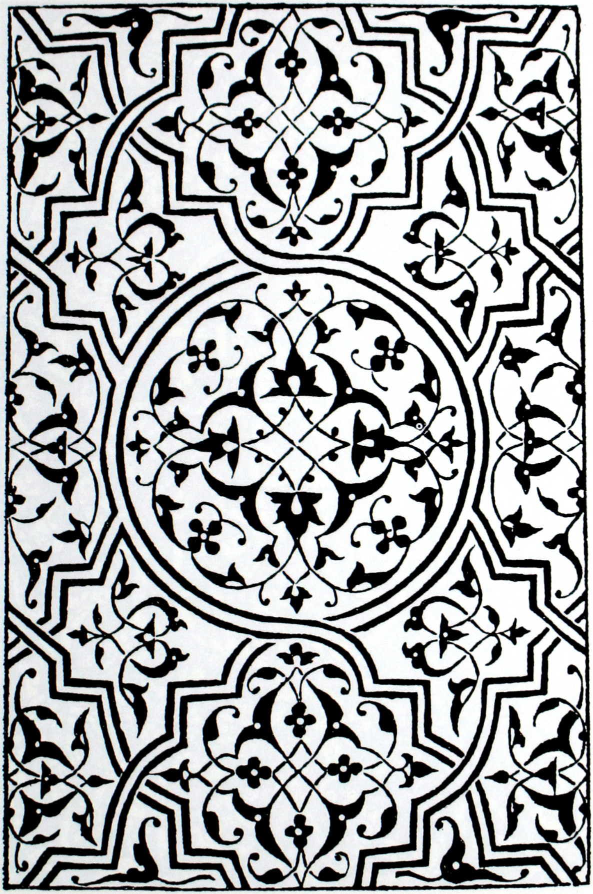
Flächen

Ornamental areas

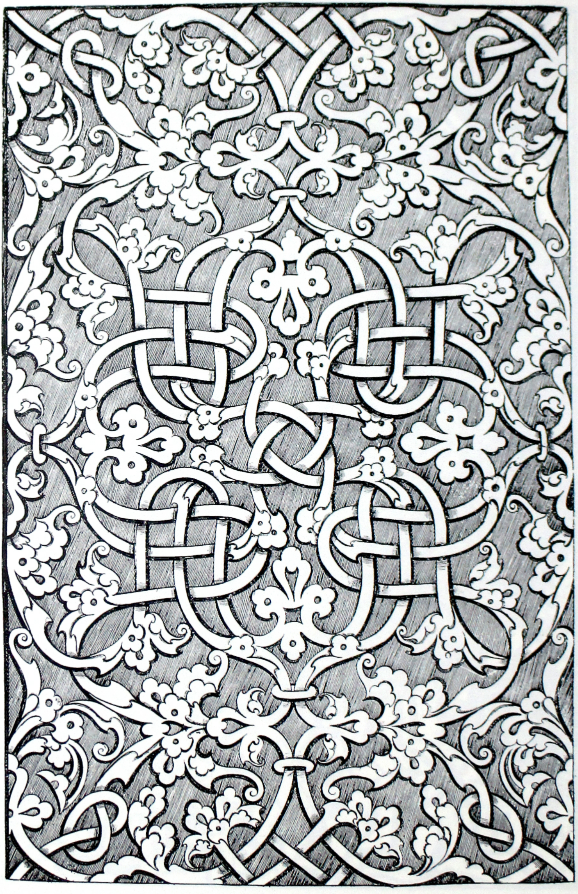




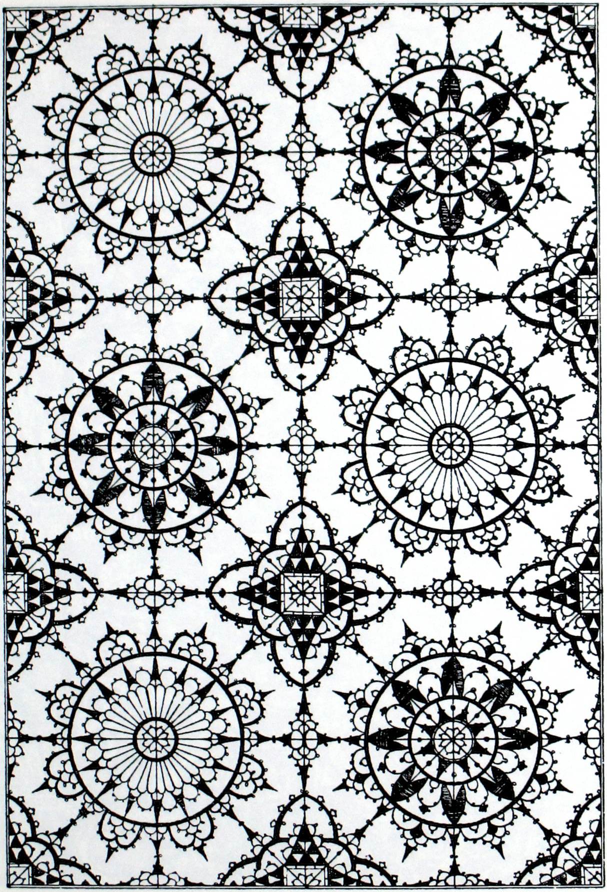
Knotenwerk. Albrecht Dürer, um 1500
Basketwork. Albrecht Dürer, about 1500



Maureske als Flächenornament. Francesco Pellegrino, Paris 1530
Mauresque as ornamental area. Francesco Pellegrino, Paris 1530



Maureske im Rollwerkstil. Pieter Coecke (?). Hieronymus Cock, Antwerpen, Mitte 16. Jh.
Mauresque and strapwork. Pieter Coecke (?). Hieronymus Cock, Antwerp, middle of the 16th cn.

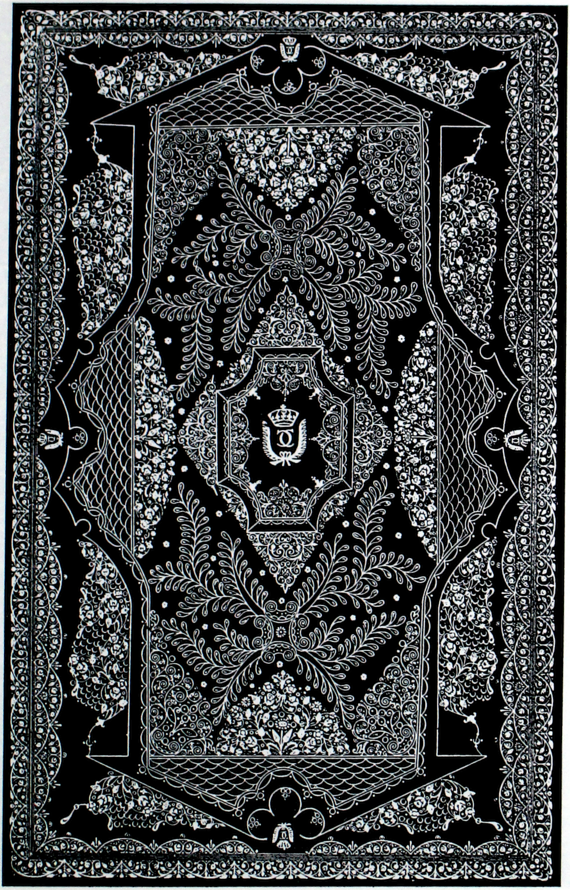


Spitzenmuster. Hans Sibmacher, 1597
Lace pattern. Hans Sibmacher, 1597

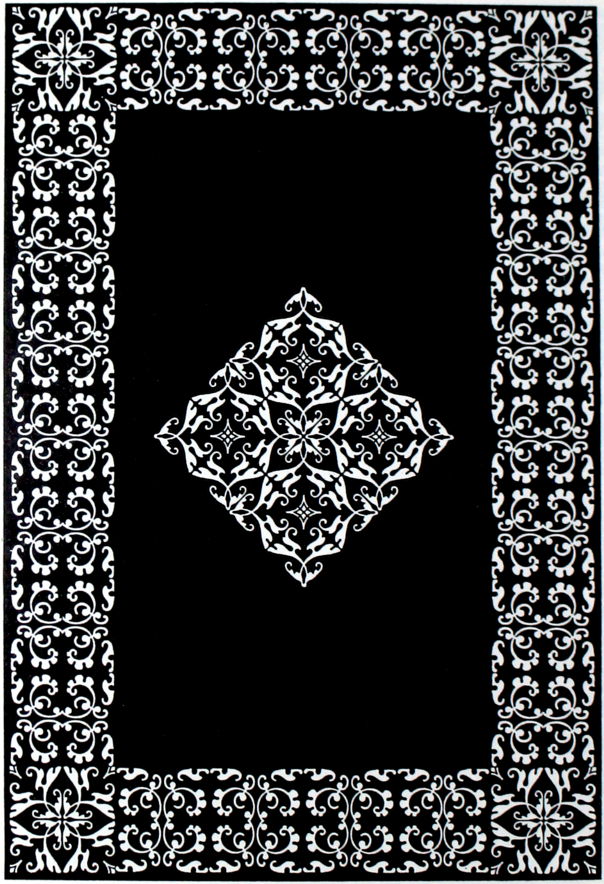
Granjon-Arabeske für ein Vorsatzpapier. Adam Islip, London 1596
Granjon arabesque for an end paper. Adam Islip, London 1596

Ledertapete. Italien(?), um 1600
Leather wall covering. Italy, about 1600

Flocktapete. Deutschland, 17. Jh.
Flocked wallpaper. Germany, 17th cn.



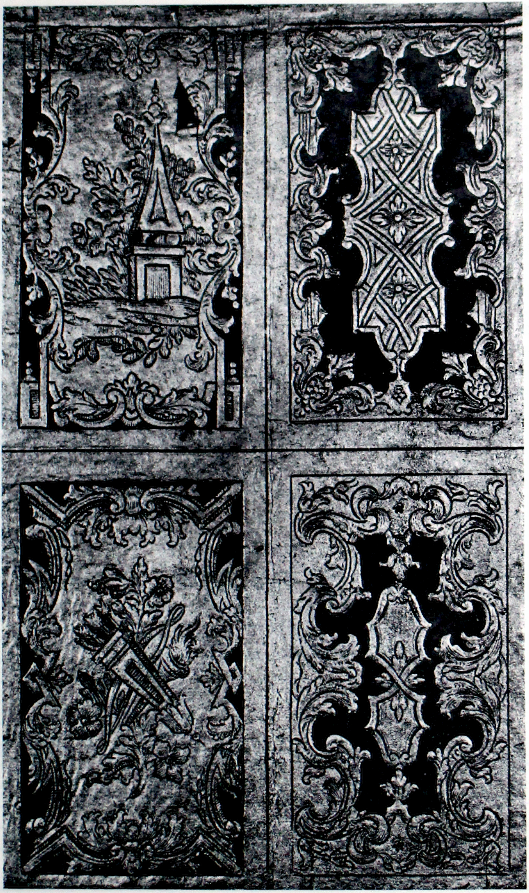
Bucheinband. Samuel Mearne, 1669
Book binding. Samuel Mearne, 1669



Bucheinband. Renaissance
Book binding. Renaissance

Brokatpapier des Verlags Johann Christoph Ledergerber, Augsburg, um 1710
Brocade paper, Johann Christoph Ledergerber publishers, Augsburg, about 1710

Brokatpapier. Johann Michael Schwibecher. Augsburg, um 1725
Brocade paper. Johann Michael Schwibecher. Augsburg, about 1725

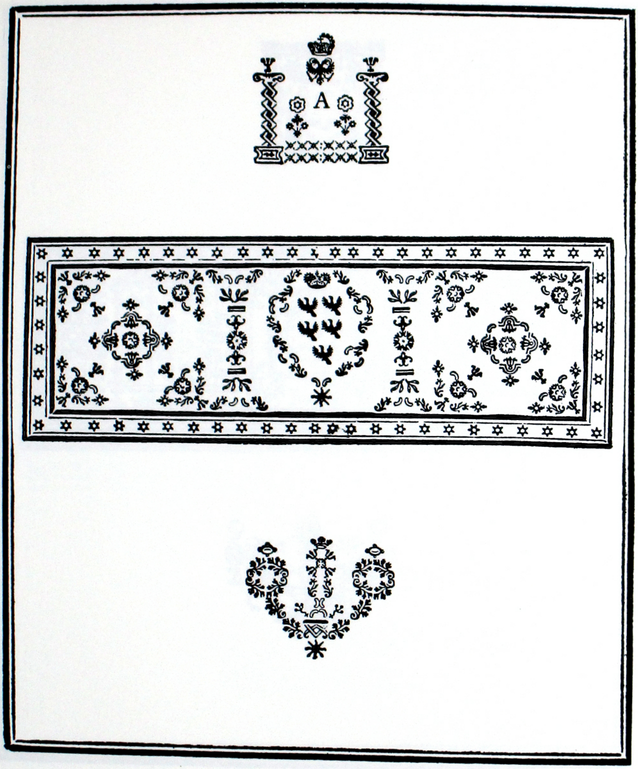


Brokatpapier des Verlags Remondini. Bassano, um 1760
Brocade paper, Remondini publishers. Bassano, about 1760

Abdruck
von denjenigen
Röslein und Zierrathen,
welche sich
in der K. K. Hofschriftgiesserey
bey
Johann Thomas Trattnern
dermalen befinden;

Nebst einer Probe,
wie solche sowohl
zu Anfangsbuchstaben, als
Leisten und Finalien
zusammen gesetzt werden können.

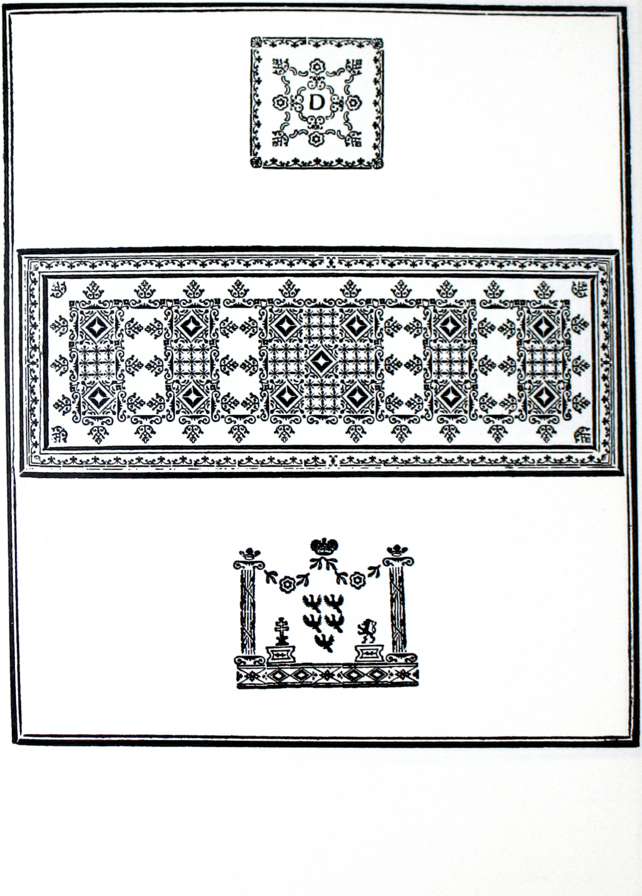
WIEN, IM JAHR 1760.

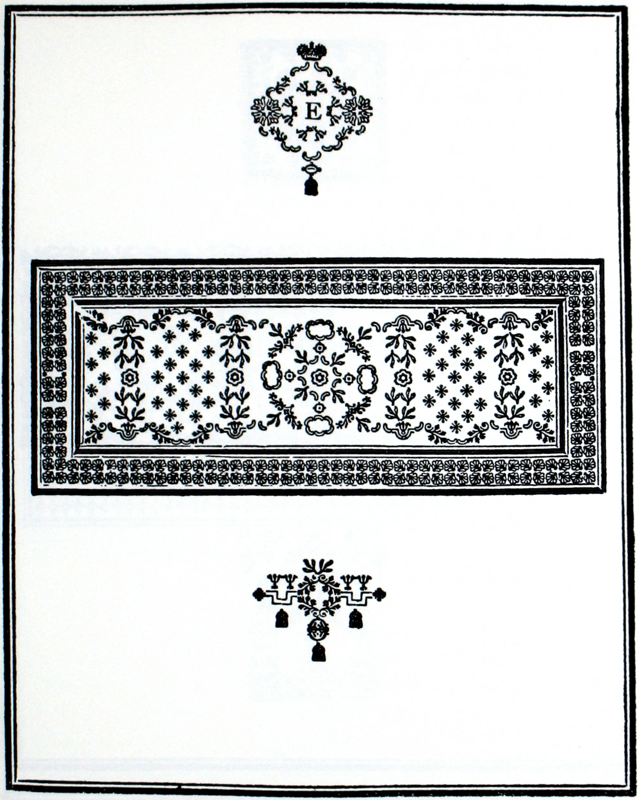


Musterbuch mit Schmuckleisten, Flächen und Initialen von A bis Z.
Johann Thomas Trattner, Wien 1760 (S. 302–321)
Specimen book with decorative row ornaments, ornamental areas and initials from A to Z.
Johann Thomas Trattner, Vienna 1760 (p. 302–321)

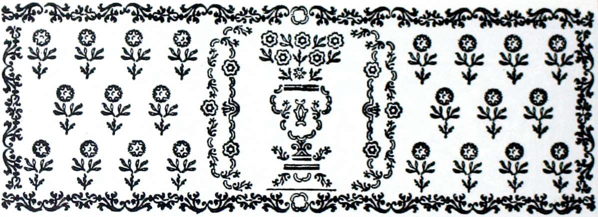
B

C

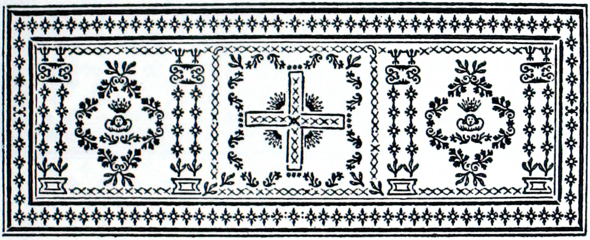

D


E

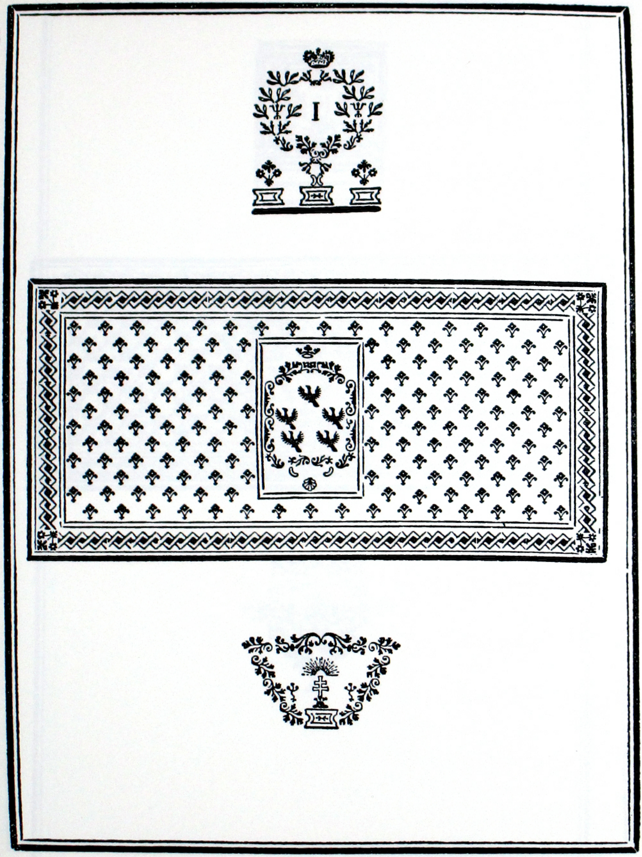
F

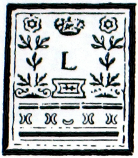


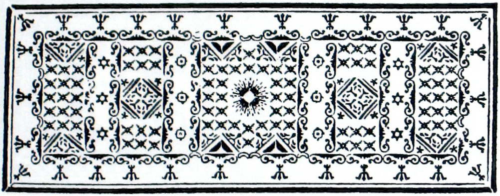
G

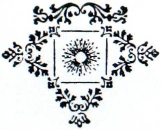


H


I


L

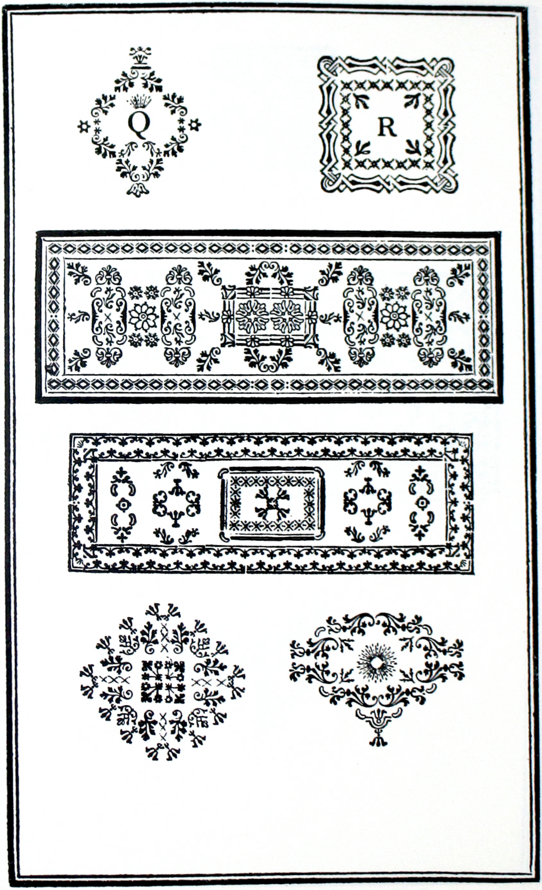


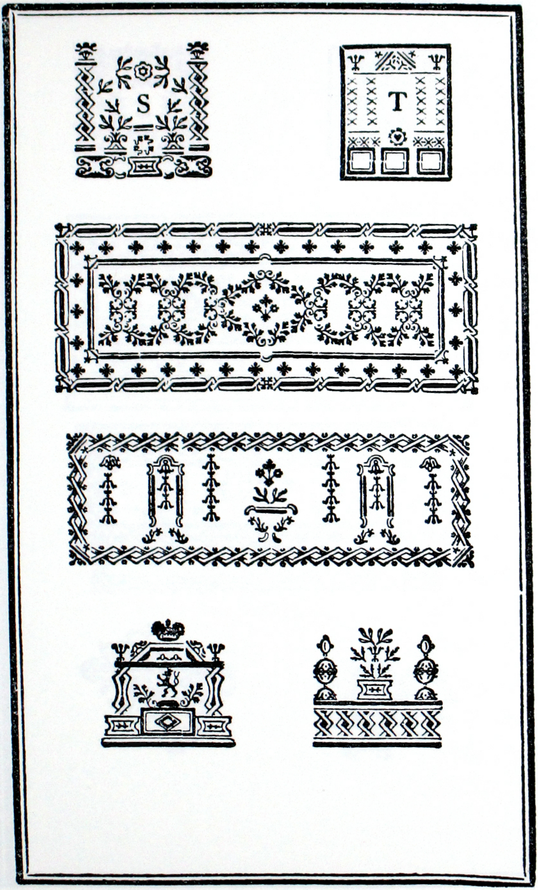


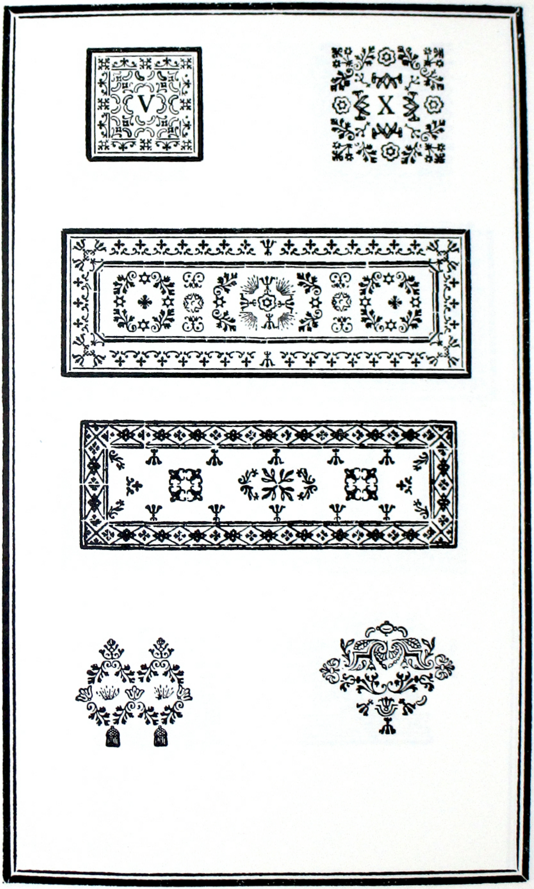
M

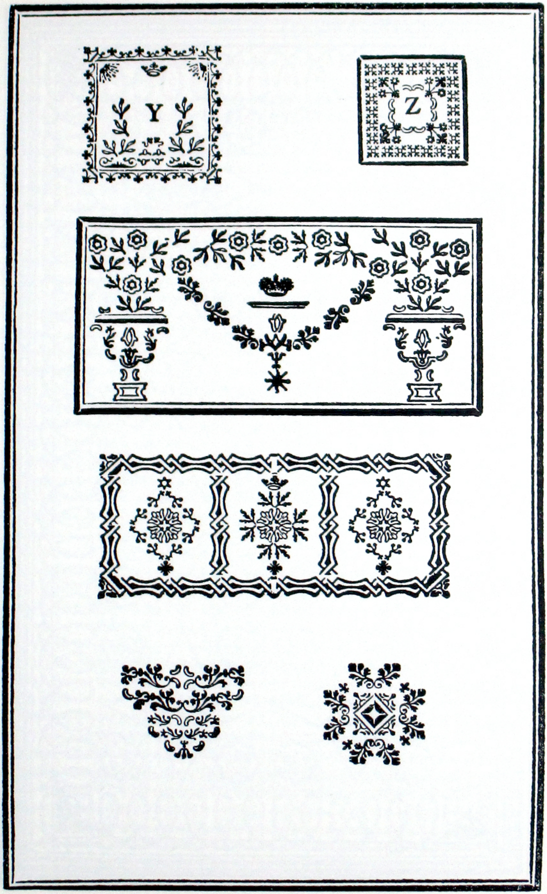
O

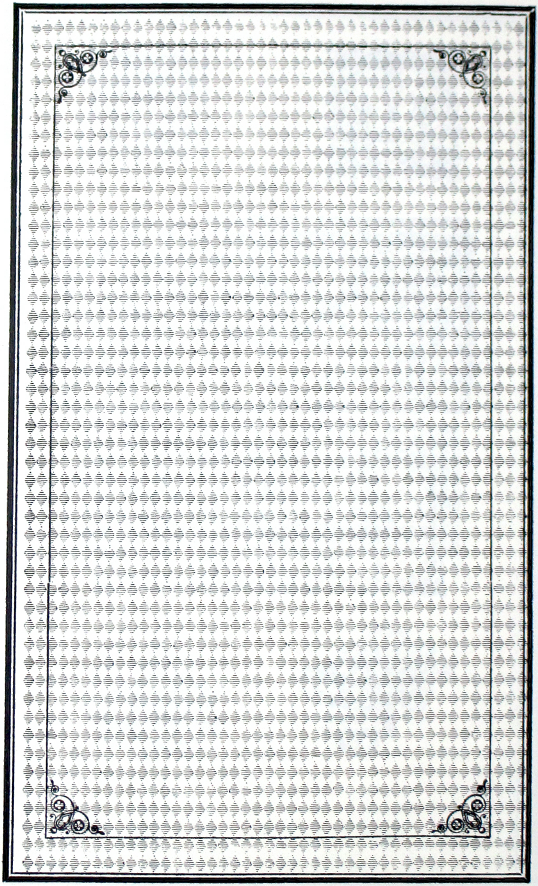
P


Q
R

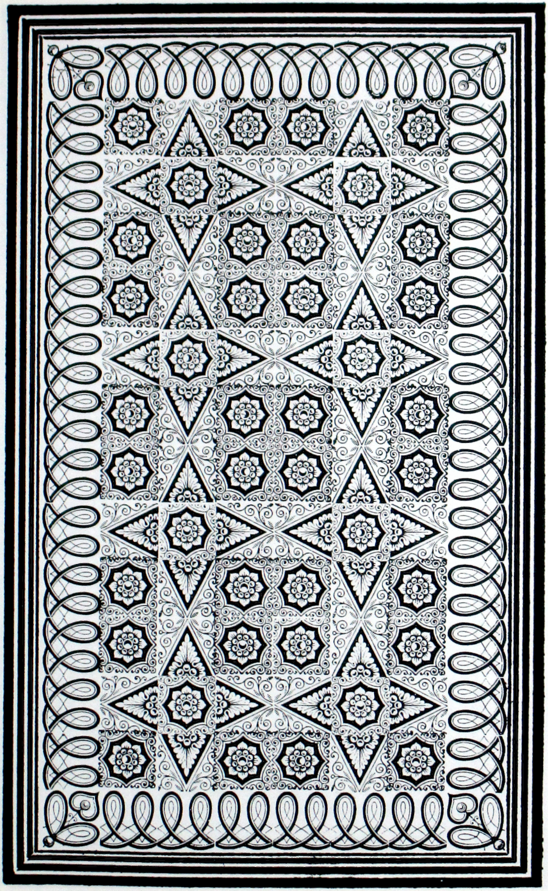

S
T


V
X

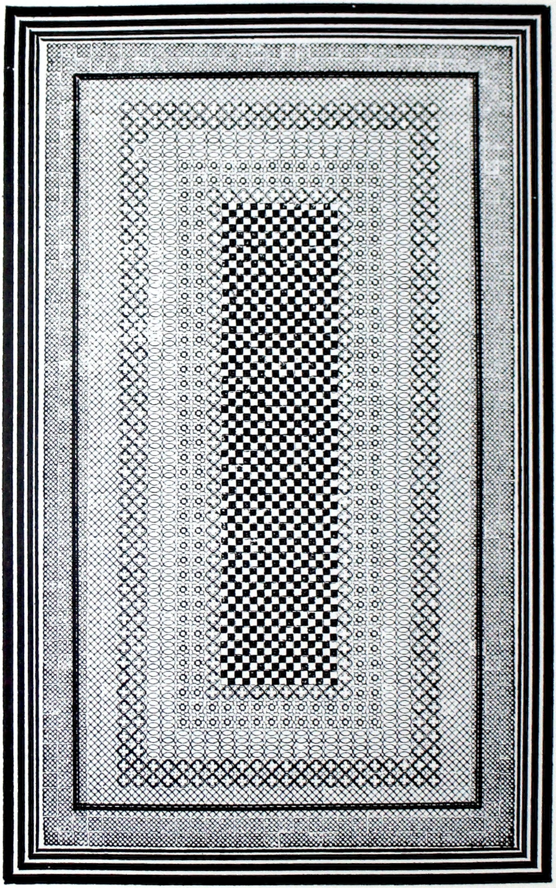

Y
Z



Flächenornament für Unterdruck. München 1839
Ornamental area for background printing. Munich 1839



Flächenornament für Unterdruck. München 1839
Ornamental area for background printing. Munich 1839

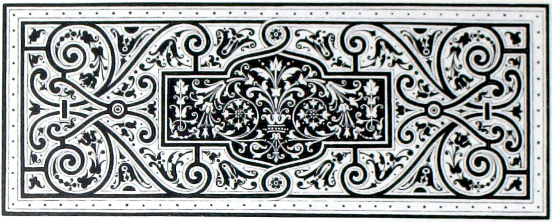


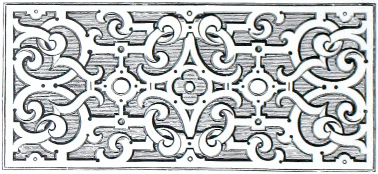
Flächenornament für Unterdruck. München 1839
Ornamental area for background printing. Munich 1839

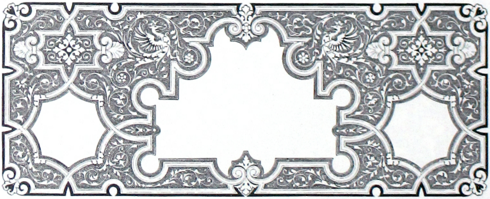
Flächenornament für Unterdruck. München 1839
Ornamental area for background printing. Munich 1839

Tapete mit neugotischem Dessin. Deutschland, um 1840
Wallpaper with Neo-Gothic design. Germany, about 1840

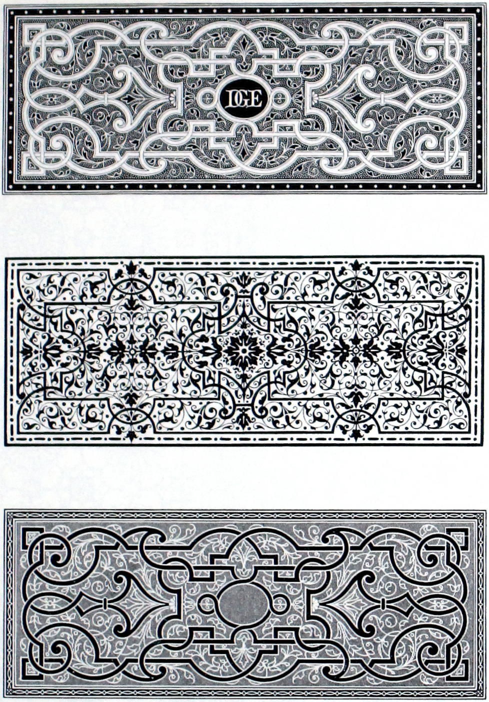
Tapete mit Neurenaissance-Ornamentik. G. Bötticher, 1875
Wallpaper with Neo-Renaissance ornamentation. G. Bötticher, 1875



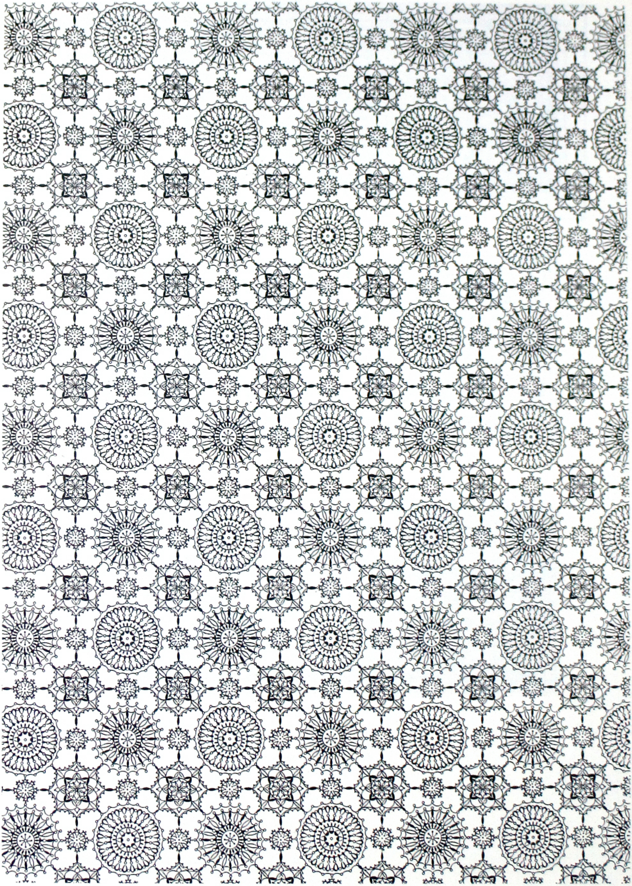




Flächenmuster mit Neurenaissance-Ornamentik. Berlin 1884
Ornamental area specimens with Neo-Renaissance motifs. Berlin 1884



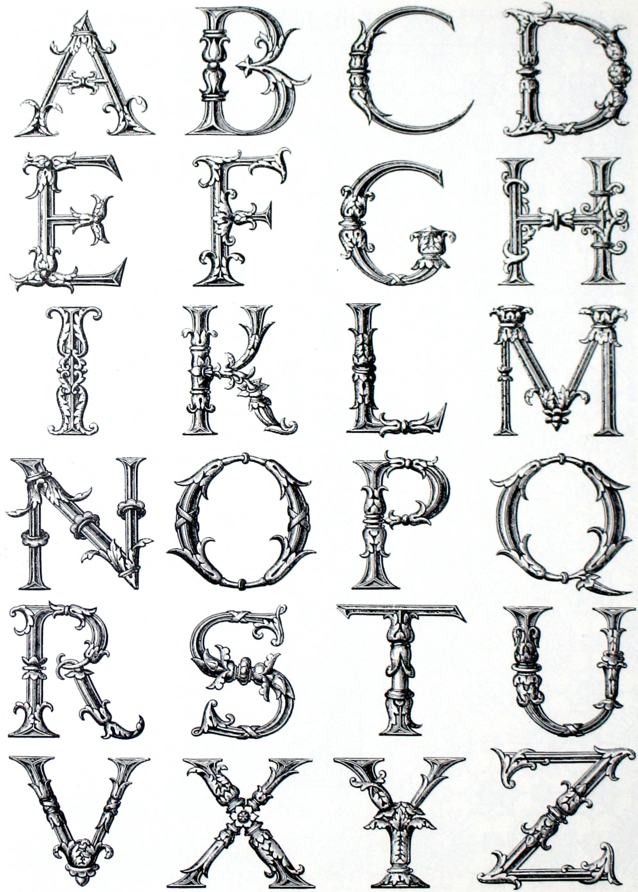
Flächenmuster mit Neurenaissance-Ornamentik. Berlin 1884
Ornamental area specimens with Neo-Renaissance motifs. Berlin 1884



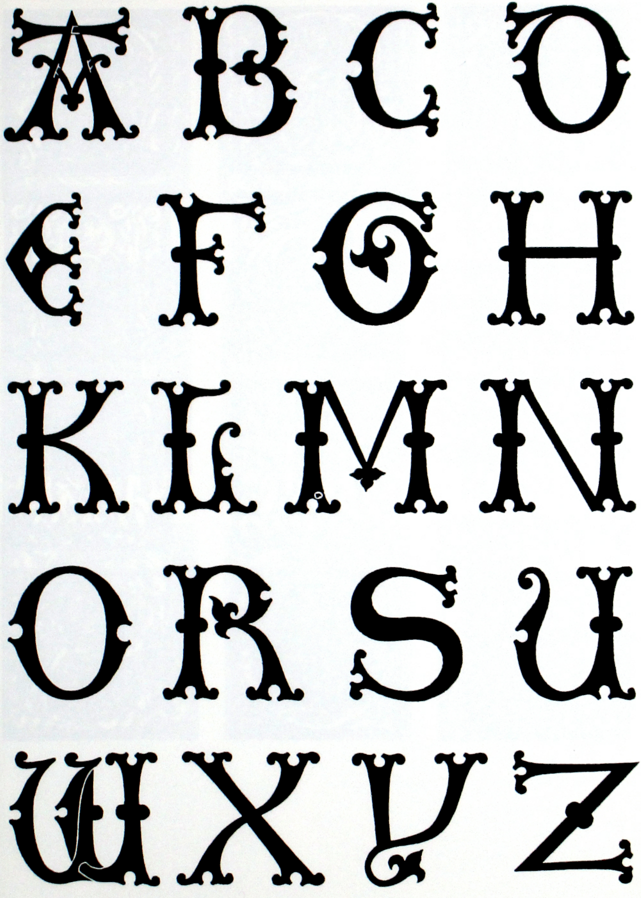
Tapete der Fabrik G. L. Peine, Hildesheim 1966/67
Wallpaper, G. L. Peine factory, Hildesheim 1966/67

Initialen

Initials

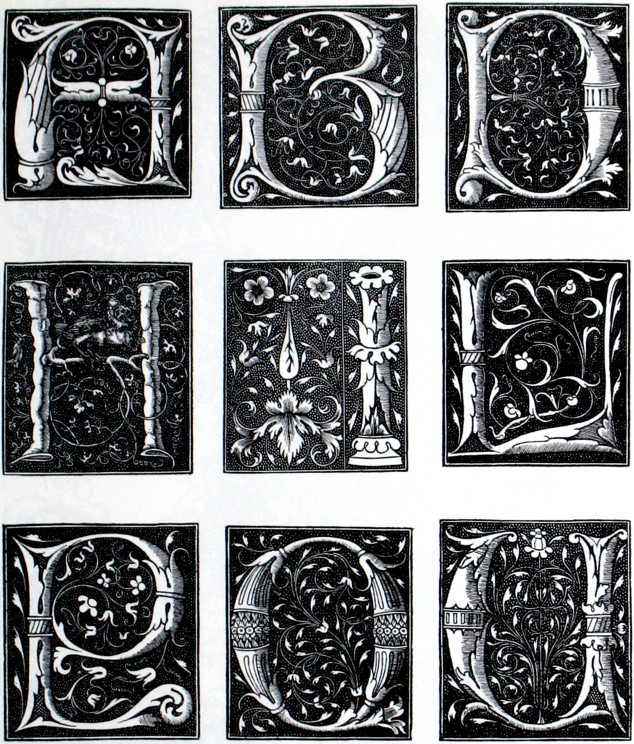


Verzierte Initialen, 1490
Illuminated initials, 1490



Englische Initialen aus dem 15. Jh., London
English initials from the 15th cn., London

Initialen nach Vorbildern aus dem Missale Traijectense, 1515
Initials after models from the Missale Traijectense, 1515



Zierinitialen aus Johann Schöffers Officin, Mainz 1518
Decorative initials from Johann Schöffer's Officin, Mainz 1518

A.

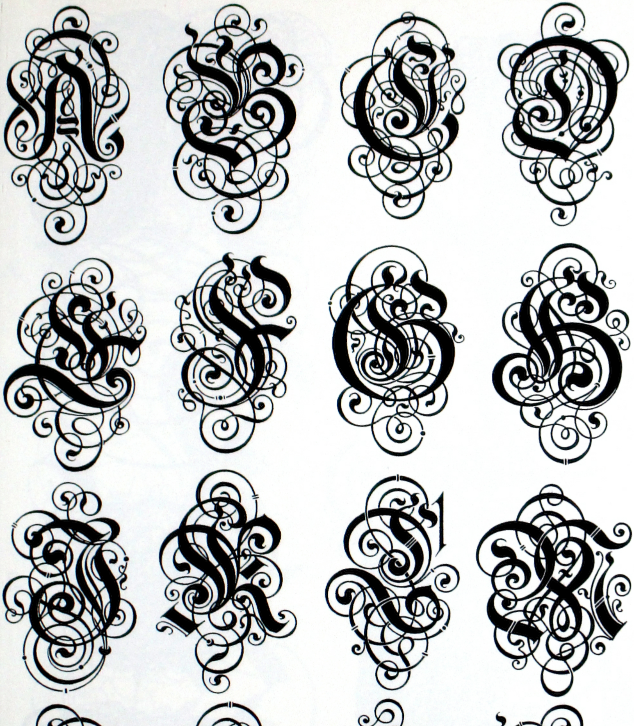
B.

D.

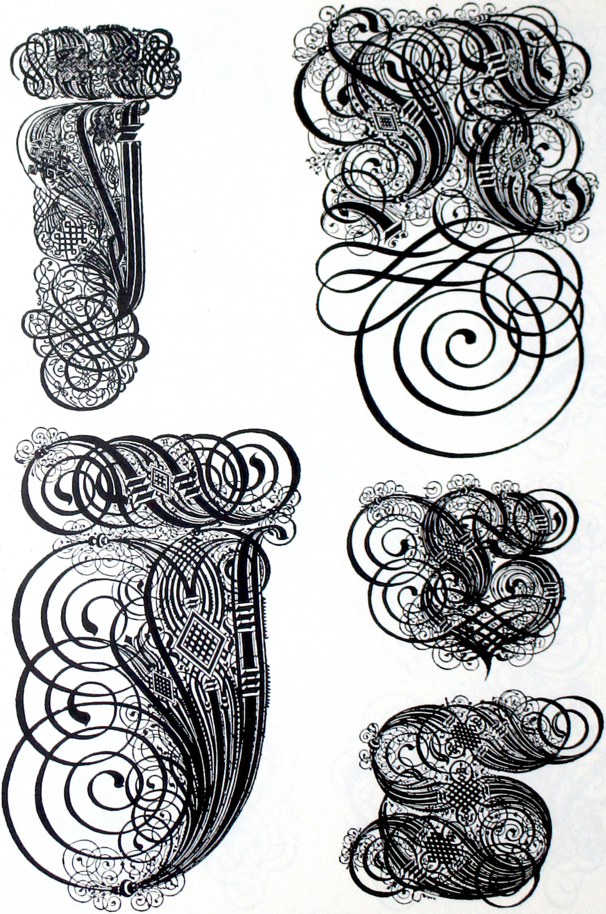
C.

E.

Mit der Breitfeder gezeichnete Initialen, Venedig 1554
Large pen initials, Venice 1554



Deutsches Barock-Alphabet
German Old-Style alphabet



Anfangsbuchstaben von Paulus Frank, um 1600
Opening initials by Paulus Frank, about 1600

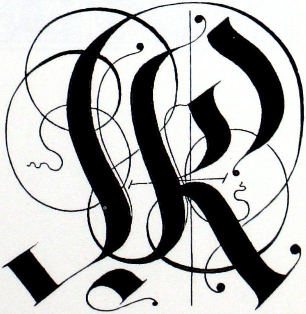
A.

B.

E.

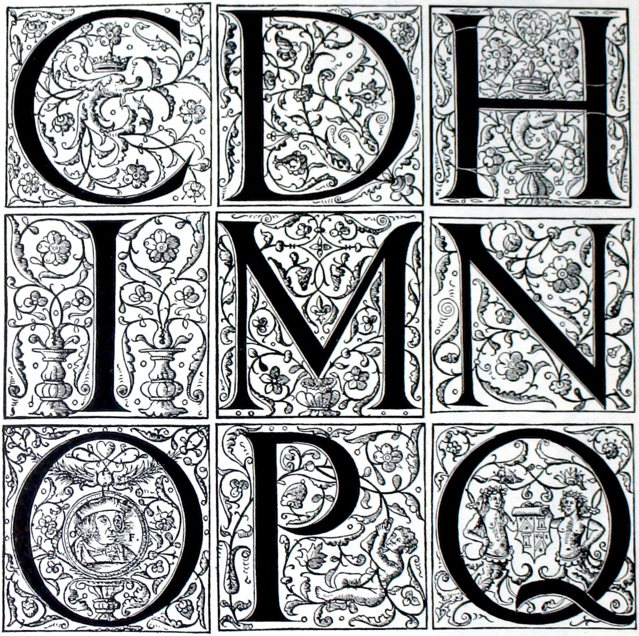
F.

J.

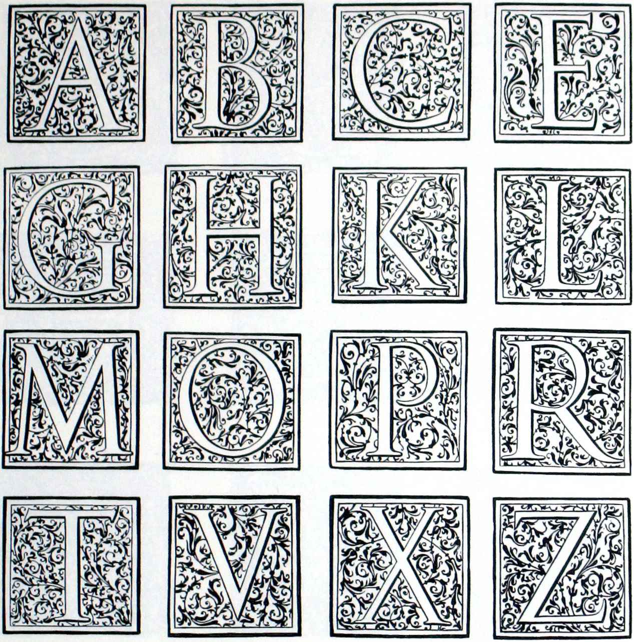


K.

Barock-Initialen, 1655
Baroque initials, 1655

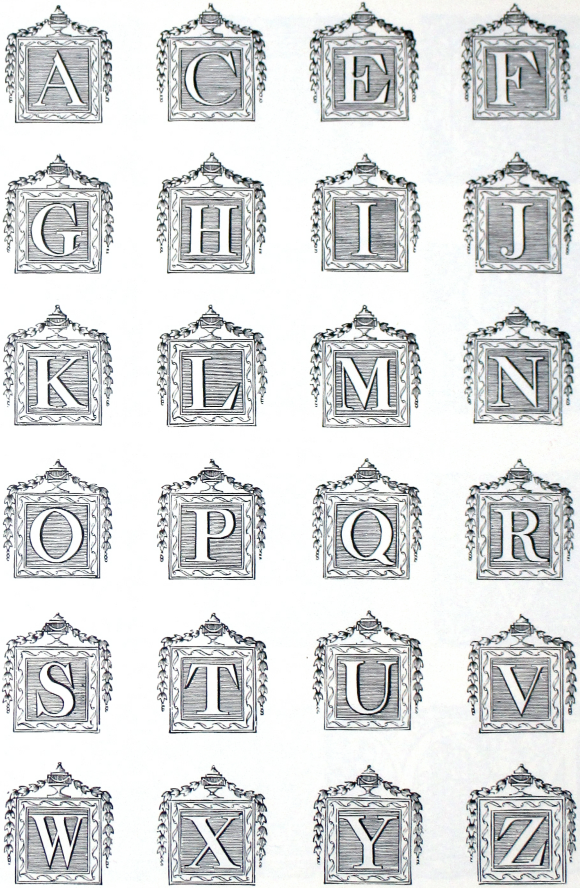


Initialen mit Rankenwerk. Oronce Finé, 1532
Initials with tendril decorations by Oronce Finé, 1532



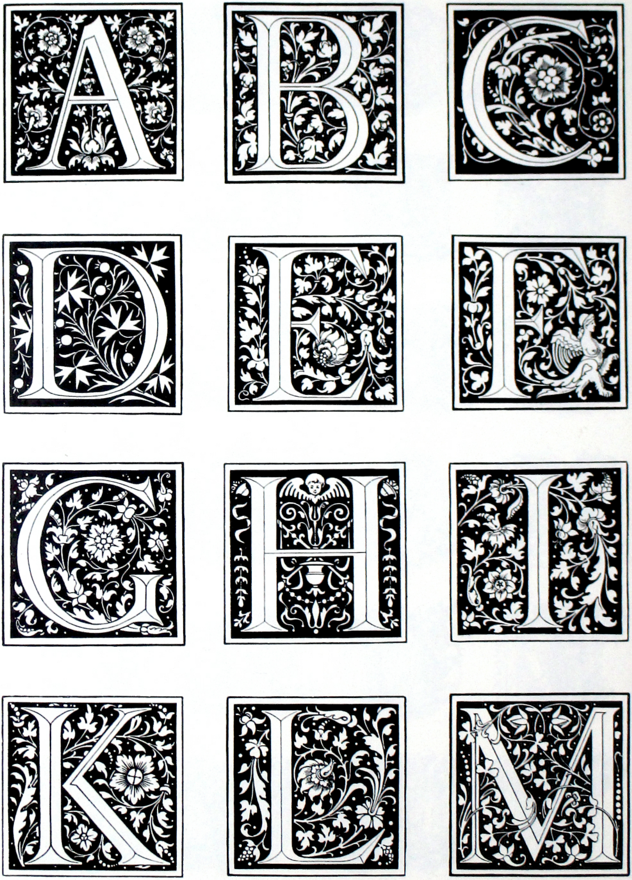
Initialen mit Arabesken, 16. Jh.
Initials with arabesques, 16th cn.

Initialen, wahrscheinlich Bartolomeus Voskens d. Ä., Amsterdam 1654
Initials, probably by Bartolomeus Voskens the elder, Amsterdam 1654

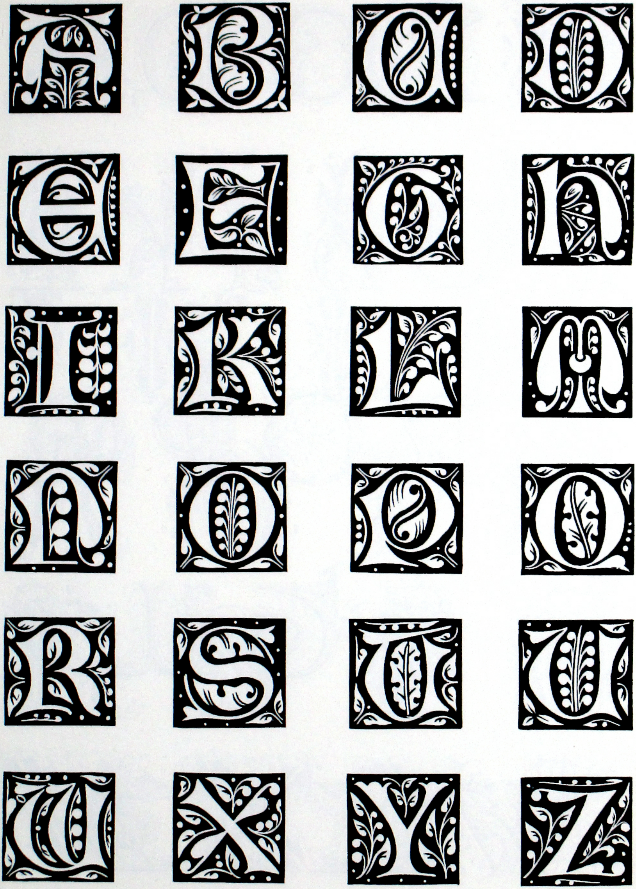


Initialen, graviert von P. Versteegh, Ende 18. Jh.
Initials, engraved by P. Versteegh, late 18th cn.

Initialen mit toskanischem Blattmuster, 1845
A leafy Tuscan initials design, 1845

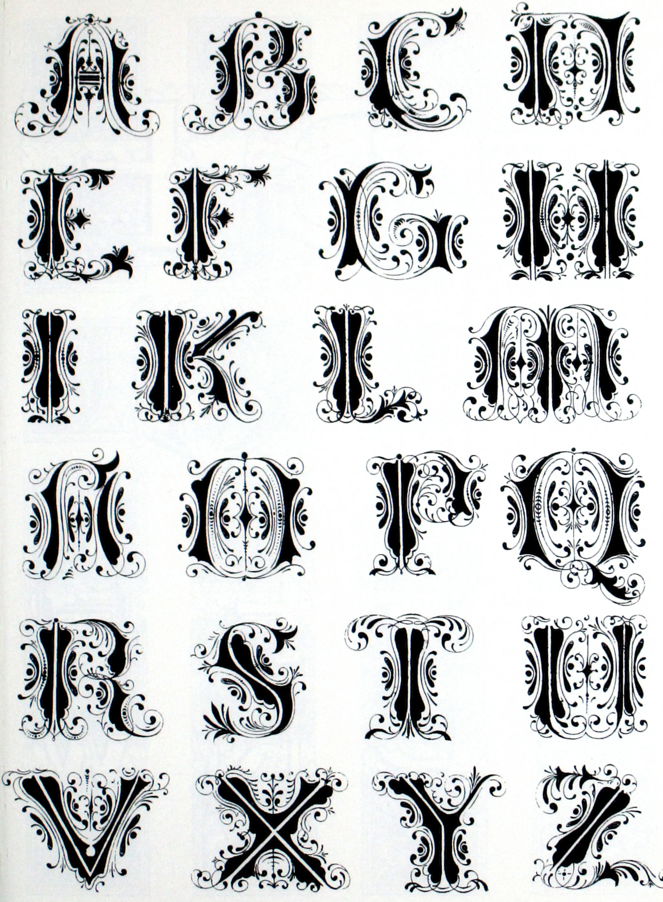


Initialen nach Vorbildern aus der Renaissancezeit, 19. Jh.
19th cn. revival of Renaissance initials

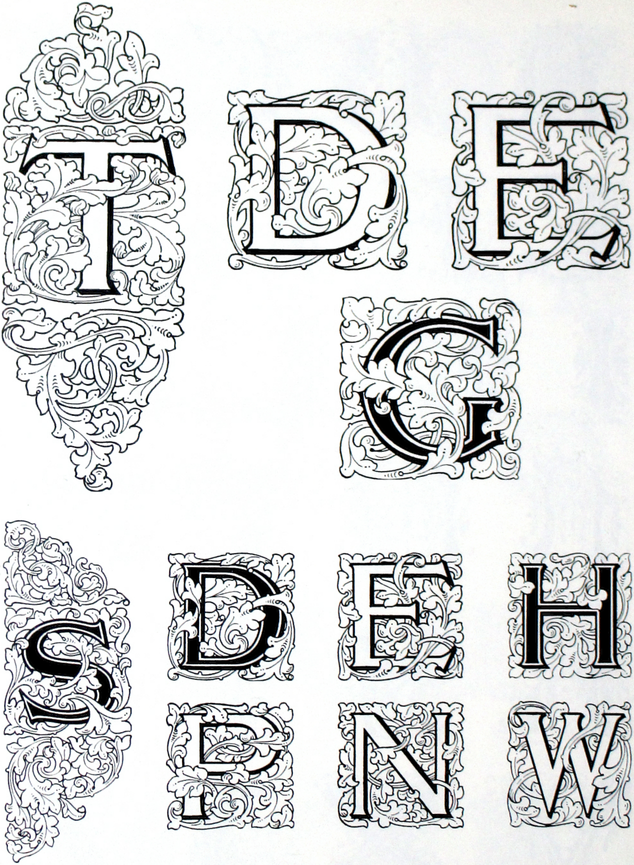


Alphabet mit Buchstabenformen aus der Gotik, Mitte 19. Jh.
Original alphabet based on Gothic initials, middle of 19th cn.

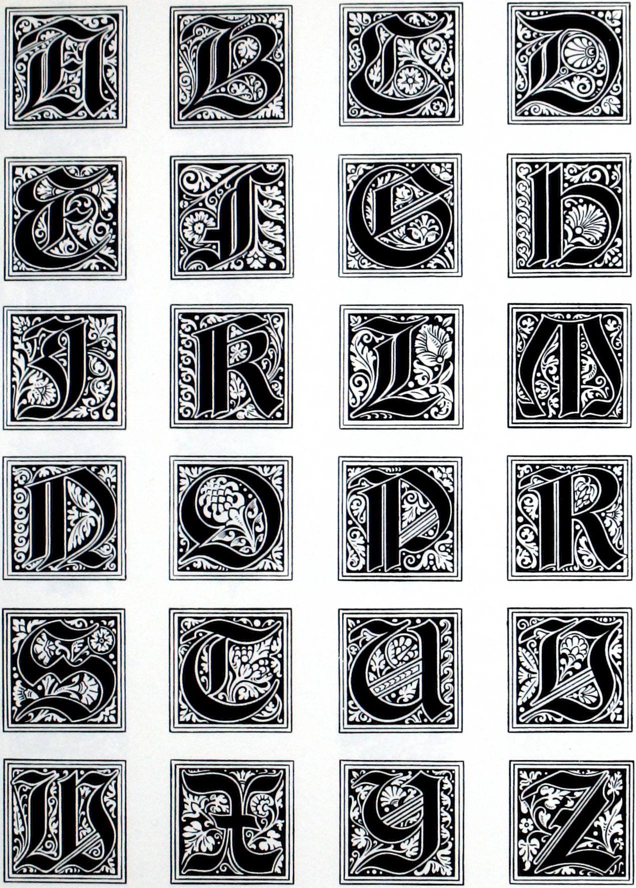
Verzierte englische Initialen
Decorative English initials



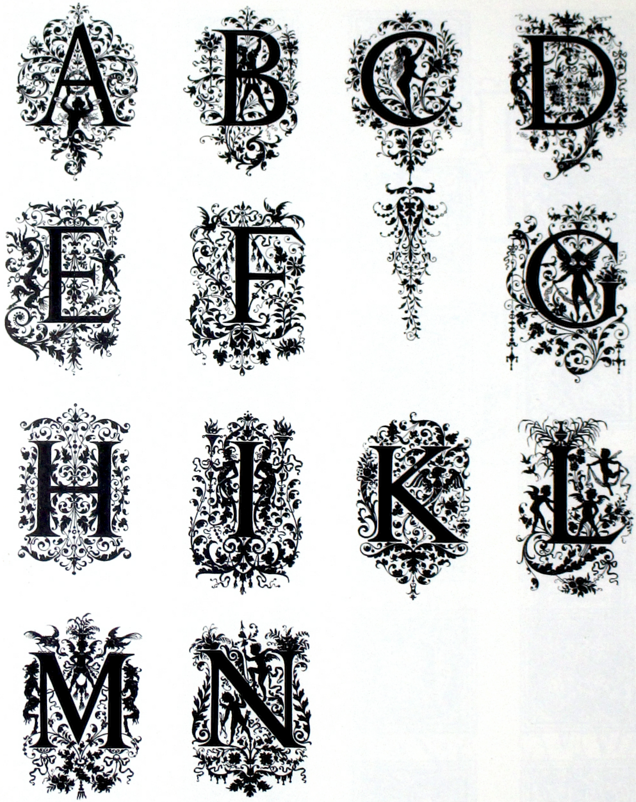
Alphabet nach Vorbildern aus der Renaissancezeit, 19. Jh.
Alphabet derived from Renaissance style, 19th cn.



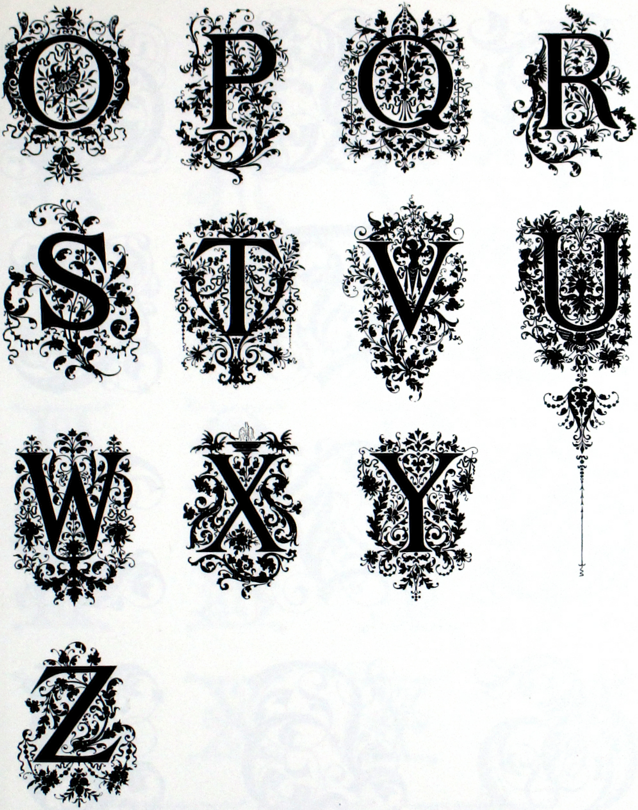
Englische Initialen nach Vorbildern der Spätgotik, 19. Jh.
English initials derived from late Gothic styles, 19th cn.



Der Gotik nachempfundene Initialen, um 1880
Gothic revival initials, about 1880



Mit Silhouetten verzierte Anfangsbuchstaben, 1889
Silhouetted opening initials, 1889

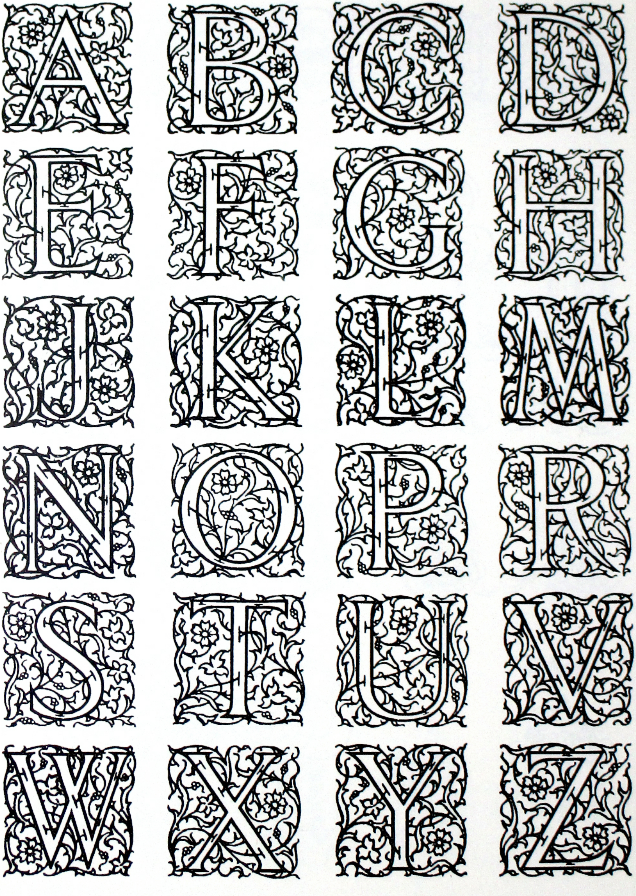


Zierbuchstaben nach Barockvorbildern, Berlin 1884
Decorative initials derived from baroque style, Berlin 1884

Viktorianisches Zuckergebäck in Initialform, um 1890
Victorian gingerbread initials, about 1890

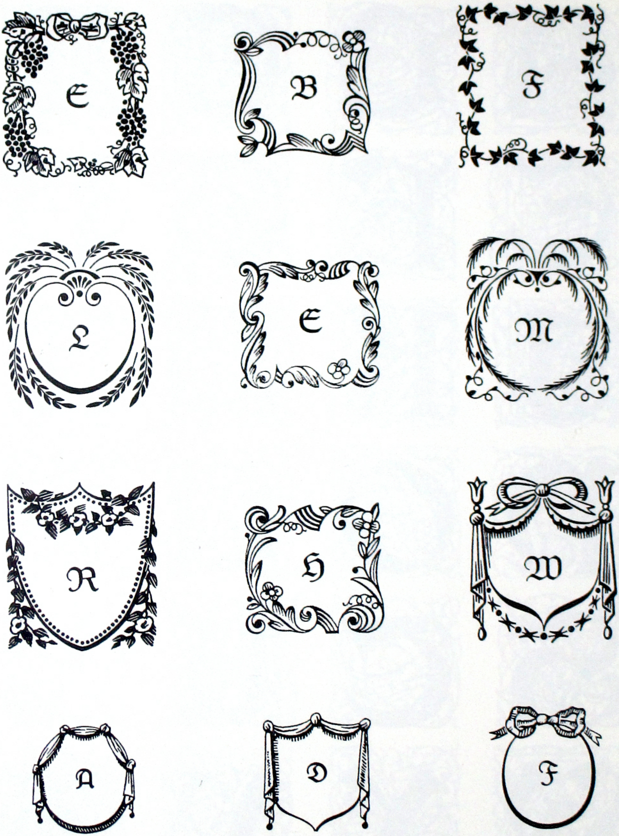
Neugotische Initialen, 19. Jh.
Modern black-letter initials, 19th cn.

Alphabet im Renaissancestil, Andrade, Portugal, 19. Jh.
Alphabet in Renaissance manner, Andrade, Portugal, 19th cn.



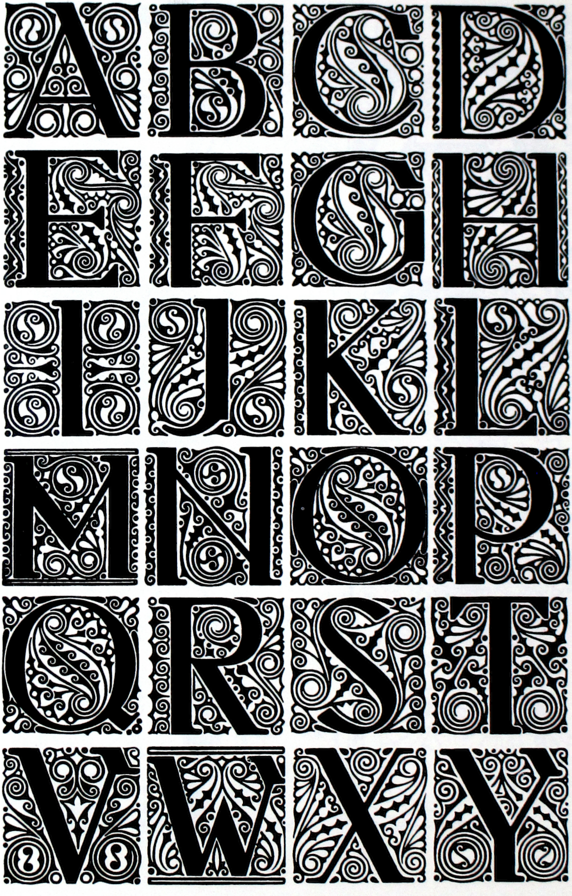
Initialen mit Blüten-, Blatt- und Rankenverzierungen, um 1900
Initials with flower, leaf and tendril decorations, about 1900

Sogenannte Walthari-Initialen, Anfang 20. Jh.
So-called Walthari initials, early 20th cn.



Initialumrahmungen. Emil Rudolf Weiß, 1913
Initial borders. Emil Rudolf Weiß, 1913

Verschiedene Initialen, Jugendstil
Various Art Nouveau initials



Alphabet von Peter Behrens, 1908
Alphabet by Peter Behrens, 1908

Initialen von Curt Reibetanz, 1925
Initials by Curt Reibetanz, 1925

Literaturverzeichnis – Bibliography

Quellennachweis – Sources

Bauersche Gießerei, Schriftmuster-Katalog, Frankfurt/Main, ca. 1910

Bauersche Gießerei, Werden und Wachsen einer deutschen Schriftgießerei, Frankfurt/Main 1937

1800 Woodcuts by Thomas Bewick and his school, Dover Publications, New York 1962

A. F. Butsch, Die Bücherornamentik der Renaissance, Hirth, Leipzig 1878

Max Caflisch, Kleines Spiel mit Ornamenten, Vierter Angelus-Druck, Bern 1965

Specimens of Types & Borders, H. W. Caslon & Co., London 1911

Albrecht Dürer 1471–1528, Das gesamte graphische Werk, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt/Main

Fonderies de Caractères et leur matériel dans les pays-bas du XVe au XIXe Siècle. Collection Typographique de Joh. Enschedé en zonen à Haarlem, Erven F. Bohn, Haarlem 1908

Vincent Figgins, Type Specimens 1801 and 1815, Printing Historical Society, London

Martin Gerlach, Das alte Buch und seine Ausstattung vom 15. bis zum 19. Jahrhundert, Die Quelle, Mappe 13

Clarence P. Hornung (Hrsg.), Handbook of early Advertising Art, Dover Publications, New York 1947

Peter Jessen, Der Ornamentstich, Verlag für Kunstwissenschaft GmbH, Berlin 1920

»Monotype« Ornaments, Frederic Warde, Lanston Monotype, London 1928

Stanley Morison, The fleuron No. V, The University press, Cambridge 1926

Heinrich Olligs (Hrsg.), Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, 3 Bde., Braunschweig 1969/1970

Polytypen der Holzschnitte, W. Pfnor, Darmstadt 1839

Jan Poortenaar, Boekkunst en Grafiek, De Sikkel, Antwerpen o. J.

Schrift- und Druckproben aus der Buchdrukkerei von Matthäus Pössenbacher, München (1839)

Randeinfassungen, Initialen und Zierleisten für den Buchdruck, Reichsdruckerei Berlin 1884

John Ryder, A suite of fleurons, Phoenix House Ltd., London 1956

Schweizer Stempelschneider und Schriftgießer, bearbeitet von Albert Bruckner im Auftrag der Haas'schen Schriftgießerei AG, Münchenstein 1943

Oliver Simon, The fleuron No. I, Office of the fleuron, London 1923

Oliver Simon, The fleuron No. IV, Office of the fleuron, London 1925

Schwarze Kunst und Weiße Kunst, Schriften-Prospekt der Stempel AG, Frankfurt/Main

Printing Types, Stephenson, Blake & Co. Ltd. 1924

Johann Thomas Trattner, Abdruck von Röslein und Zierrath, Wien 1760

Das große Vignettenbuch. Bauersche Gießerei, Frankfurt/Main und Barcelona 1979

C. E. Weber, Schriftgießerei Stuttgart, übernommen von Lettern-Service Ingolstadt o. J.

E. R. Weiss zum fünfzigsten Geburtstage, 12. Oktober 1925. Stifter Bauersche Gießerei, Frankfurt/Main

Michael Weisser, Ornamente und Illustrationen um 1900, Verlag Fricke, Frankfurt/Main 1980

Staatliche Kunstbibliothek Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (West): S. 299, 300, 301

Deutsches Tapetenmuseum, Kassel: S. 295, 296, 326, 327, 330

Empfohlene Literatur in Auswahl
Selected literature recommanded

Helmuth Theodor Bossert, Das Ornamentwerk, Verlag Ernst Wasmuth, Berlin 1937

Richard Hamann, Deutsches Ornament, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg, Marburg 1924

Klaus Hoffmann, Neue Ornamentik, DuMont, Köln 1970

Claude Humbert, Ornamente, Verlag Georg D. W. Callwey, München 1970

Walter Koschatzky, Die Kunst der Graphik, dtv, München 1975

Der große Meyers, 1906/07

Péquègnot-Schwarze, Ornamente im Laufe der Jahrhunderte, Dr. Wolfgang Schwarze Verlag, Wuppertal 1976

Heinrich Widmann, Deutsche Ornamentfibel, Staackmann Verlag, München 1977

Register der Entwerfer und Drucker

Index of designers and printers

Baumeister, Willi 9
Behrens, Peter 144–146, 178, 233–236, 362
Bötticher, G. 327
Braque, Georges 9
Bürck, Paul 106, 175
Cissarz, V. 177
Cock, Hieronymus 292
Coecke, Pieter 292
Dürer, Albrecht 100, 180f., 290
Eckmann, Otto 177f.
Figgins, Vincent 101
Finé, Oronce 340
Flötner, Peter 18
Fournier, Pierre-Simon, d. J. 120f., 128f.
Frank, Paulus 338
Frobens, Johann 97
Fyner, Conrad 94
Granjon, Robert 87f., 112, 114
da Gregoriis, Giovanni 93
da Gregoriis, Gregorio 93
Grimm, Richard 79f.
Grimm, Sigismund 96
Haas, Wilhelm 134
Hopfer, Daniel 99
Islip, Adam 294
Keune, Heinz 245
Klee, Paul 9
Kleukens, Friedrich Wilhelm 147f., 244
Knab, Albert 105
Ledergerber, Johann Christoph 299
Loyson et Briquet 124
Margold, Emanuel 82
Matisse, Henri 9
Mearne, Samuel 297
Morris, William 16
Pellegrino, Francesco 291
Peypus, Friedrich 100
Plantyn, Christoffel 133
Ratdolt, Erhart 92
Reibetanz, Curt 363
J. G. Schelter & Giesecke 143
Schöffer, Johann 335
Schwibecher, Johann Michael 300
Sibmacher, Hans 293
Silvius, Guillaume 112
Soardi, L. 95
Storck, Yvetta 177
Thomas, Mary 178
Trattner, Johann Thomas 302–321
Velde, Henry van de 176
Versteegh, P. 344
Vogeler, Heinrich 81
Voskens, Bartolomeus, d. Ä. 342f.
Wegener, W. 178
Weidemeyer, Carl 107
Weiß, Emil Rudolf 83–86, 89f., 135–138, 174, 237–240, 360
Wieynk 249f.
Wirsung, Max 96

Bruckmanns Fachbuchreihe für gestaltende Berufe

novum press

Erhardt D. Stiebner/Helmut Huber
Alphabete/Alphabets
Ein Schriftatlas von A bis Z
A Type Specimen Atlas from A to Z
Text in Deutsch und Englisch
Kart. **DM 32,–**

Erhardt D. Stiebner/Helmut Huber/Heribert Zahn
Schriften + Zeichen
Types + Symbols
Text in Deutsch und Englisch
Kart. **DM 32,–**

Erhardt D. Stiebner/Dieter Urban
Initialen + Bildbuchstaben
Initials + Decorative Alphabets
Text in Deutsch und Englisch
Kart. **DM 32,–**

Erhardt D. Stiebner/Dieter Urban
Illustrationsvorlagen
Picture Sourcebook
Text in Deutsch und Englisch
Kart. **DM 32,–**

Philipp Luidl/Helmut Huber
Ornamente/Ornaments
Text in Deutsch und Englisch
Kart. **DM 32,–**

Sylvia Wolf
Exlibris
1000 Beispiele aus fünf Jahrhunderten
1000 Examples From Five Centuries
Text in Deutsch und Englisch
Kart. **DM 38,–**

Angela & Andreas Hopf
Schattenbilder
Scherenschnitte · Silhouetten Weißschnitte · Schattenrisse
Silhouettes
Black and white cut papers · portraits · shadowgraphs
Text in Deutsch und Englisch
Kart. **DM 38,–**

Erhältlich in Ihrer Buchhandlung
Preisänderungen vorbehalten

John Halas
Graphics in Motion
Vom Trickfilm bis zur Holografik
From the Special Effects Film to Holographics
Text in Deutsch und Englisch
Kart. **DM 36,–**

Erhardt D. Stiebner/Heribert Zahn/Wilfried Meusburger
Drucktechnik heute
Kart. **DM 32,–**

Wilhelm Bleicher/Jörg D. Stiebner
Handbuch der modernen Druckgraphik
Kart. **DM 39,–**

Dieter Urban
Text im Kommunikationsdesign
Kart. **DM 32,–**

Gerhard Braun
Grundlagen der visuellen Kommunikation
Kart. **DM 38,–**

Erhardt D. Stiebner/Dieter Urban
Zeichen + Signets
Signs + Emblems
Text in Deutsch und Englisch
Kart. **DM 32,–**

Sylvia Wolf
Briefbogen
Umschläge, Visitenkarten, Grußkarten
Letter Paper
Envelopes, Visiting Cards, Greeting Cards
Kart. **DM 46,–**

Angela & Andreas Hopf
Grußkarten
Text in Deutsch und Englisch

Bruckmann München

Seit über 50 Jahren weltweit aktuell –
Over 50 years of latest news around the globe

novum

Internationale Monatszeitschrift für Kommunikationsdesign
International Monthly Journal for Communications Design

novum gebrauchsgraphik erscheint jeden Monat viersprachig mit Texten in Deutsch, Englisch, Französisch und Spanisch. Umfang je Heft etwa 80 Seiten mit zahlreichen ein- und mehrfarbigen Abbildungen.
Fordern Sie bitte ein kostenloses Probeheft an.

novum gebrauchsgraphik is published monthly in four languages: German, English, French, and Spanish. Every issue includes about 80 pages with numerous illustrations in black-and-white and color.
Please ask for a free copy.

Bruckmann Verlag, Postfach 27, D-8000 München 20, Germany

novum *press*

Ornamente in Gestalt von Zierleisten, Rahmen und Initialen gehören seit Gutenberg zum festen Bestandteil der Buchkunst. Der Buchschmuck war nicht nur abhängig von den Werkzeugen und Druckverfahren, er spiegelt auch die stilistische Entwicklung der jeweiligen Epoche. Der in Jahrhunderten gesammelte Vorrat an gedruckten Ornamenten ist sehr umfangreich und heute, nach Jahrzehnten der fast vollständigen Ornamentfeindlichkeit, wieder gefragt.

Für alle, die sich erneut auf das Ornament besinnen
- Typografen
- Grafik-Designer
- Maler
- Kunsthandwerker

bietet dieser Band eine umfangreiche Auswahl aus allen Epochen.

Ornaments appearing as borders, initials, and vignettes have been an integral part of the art of bookmaking ever since the times of Gutenberg. Not only did ornaments depend on tools and printing techniques, they also reflected the development in style of the various epochs. Over the centuries a treasure of printed ornaments has accumulated and is in demand again today after decades of almost total rejection.

To anyone wishing to return to ornaments
- typographer
- graphic-designer
- painter
- artist craftsman

this volume offers an extensive choice from all epochs.